بسم الله الرحمن الرحیم

اَللّٰهُمَّ صَلِّ عَلٰی مُحَمَّدٍ وَ آلِ مُحَمَّدٍ وَ عَجِّلْ فَرَجَهُمْ

آشنایی با مکاتب نقاشی

پایهٔ دوازدهم

دورهٔ دوم متوسطه

رشتهٔ نقاشی

گروه تحصیلی هنر

زمینهٔ خدمات

شاخهٔ فنی و حرفه‌ای

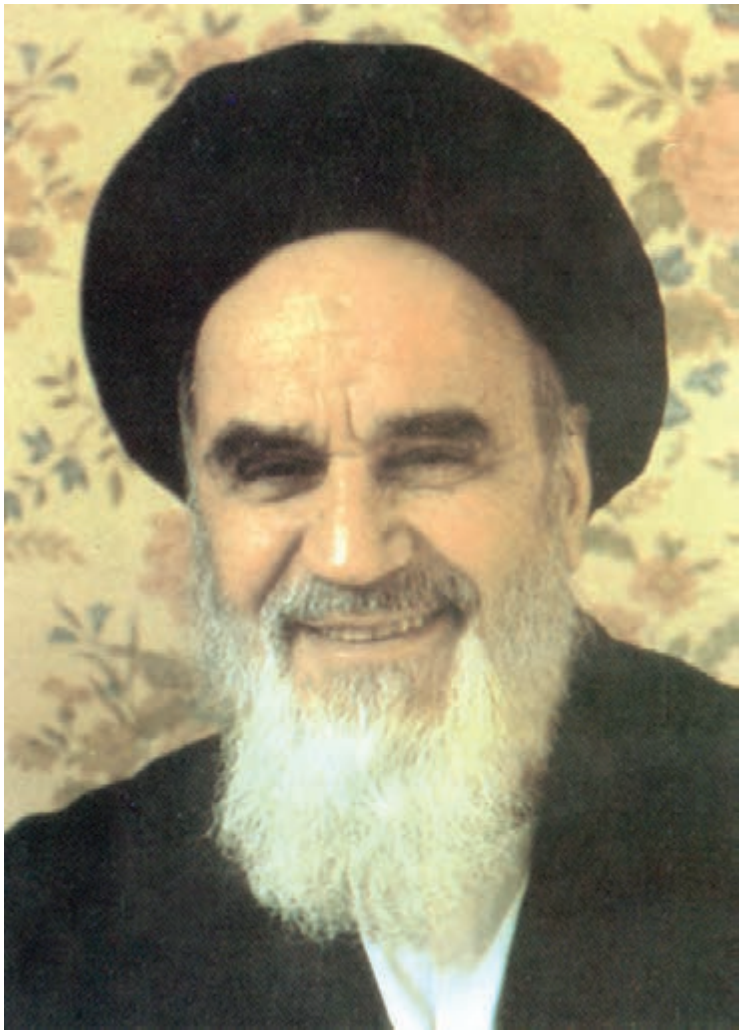
۷۵۰ میرزایی مهر، علی‌اصغر
آ ۴۲۴ م/ آشنایی با مکاتب نقاشی / مؤلفان: علی‌اصغر میرزایی‌مهر، حمیدرضا جهانی و ناهید عبدی. ــ تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
۱۸۴ ص.: مصور (رنگی). ــ شاخهٔ فنی و حرفه‌ای.
متون درسی رشتهٔ نقاشی گروه تحصیلی هنر، زمینهٔ خدمات.
برنامه‌ریزی و نظارت، بررسی و تصویب محتوا: کمیسیون برنامه‌ریزی و تألیف کتاب‌های درسی رشتهٔ نقاشی دفتر تألیف کتاب‌های درسی فنی و حرفه‌ای و کاردانش وزارت آموزش و پرورش.
۱. نقاشی. الف. میرزایی‌مهر، علی‌اصغر. ب. ایران. وزارت آموزش و پرورش. دفتر تألیف کتاب‌های درسی فنی و حرفه‌ای و کاردانش. ج. عنوان. د. فروست.

وزارت آموزش و پرورش
سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی

نام کتاب : آشنایی با مکاتب نقاشی ـ ۲۱۲۶۳۶
پدیدآورنده : سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی
مدیریت برنامه‌ریزی درسی و تألیف : دفتر تألیف کتاب‌های درسی فنی و حرفه‌ای و کاردانش
شناسه افزوده برنامه‌ریزی و تألیف : عادل قلی‌زاده، حسین ذبیحی، محمد امیدی، سیدمحسن علوی‌نژاد و دارا افشارقوچانی (اعضای کمیسیون تخصصی) علی‌اصغر میرزایی‌مهر (فصل‌های اول تا سوم)، ناهید عبدی و حمیدرضا جهانی (فصل‌های چهارم تا ششم) (اعضای گروه تألیف) ـ حسین داوودی (ویراستار)
مدیریت آماده‌سازی هنری : ادارهٔ کلّ نظارت بر نشر و توزیع مواد آموزشی
شناسه افزوده آماده‌سازی : علی نجمی (صفحه‌آرا) ـ حمیدرضا جهانی (طراح جلد)
نشانی سازمان : تهران : خیابان ایرانشهر شمالی ـ ساختمان شمارهٔ ۴ آموزش و پرورش (شهیدموسوی)
تلفن : ۹ـ۸۸۸۳۱۱۶۱ ، دورنگار : ۸۸۳۰۹۲۶۶، کدپستی : ۱۵۸۴۷۴۷۳۵۹
وب‌گاه : www.chap.sch.ir و www.irtextbook.ir
ناشر : شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران : تهران ـ کیلومتر ۱۷ جادهٔ مخصوص کرج ـ خیابان ۶۱ (دارو پخش)
تلفن : ۵ـ۴۴۹۸۵۱۶۱، دورنگار : ۴۴۹۸۵۱۶۰، صندوق پستی : ۱۳۹ـ۳۷۵۱۵
چاپخانه : شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران «سهامی خاص»
سال انتشار و نوبت چاپ : چاپ هشتم ۱۴۰۴

کلیه حقوق مادی و معنوی این کتاب متعلق به سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی وزارت آموزش و پرورش است و هرگونه استفاده از کتاب و اجزای آن به‌صورت چاپی و الکترونیکی و ارائه در پایگاه‌های مجازی، نمایش، اقتباس، تلخیص، تبدیل، ترجمه، عکس‌برداری، نقاشی، تهیه فیلم و تکثیر به هر شکل و نوع بدون کسب مجوز از این سازمان ممنوع است و متخلفان تحت پیگرد قانونی قرار می‌گیرند.

شابک ۶-۱۵۵۶-۰۵-۹۶۴ ISBN 964-05-1556-6



از جمله نقشه‌ها که مع‌الأسف تأثیر بزرگی در کشورها و کشور عزیزمان گذاشت و آثار آن باز تا حدّ زیادی بجا مانده بیگانه نمودن کشورهای استعمار زده از خویش، و غرب‌زده و شرق‌زده نمودن آنان است... فی‌المثل اگر در کتاب یا نوشته یا گفتاری چند واژه‌ی فرنگی باشد بدون توجّه به محتوای آن با اعجاب پذیرفته و گوینده و نویسنده‌ی آن را دانشمند و روشنفکر به حساب می‌آورند و از گهواره تا قبر به هرچه بنگریم اگر با واژه‌ی غربی و شرقی اسم‌گذاری شود مرغوب و مورد توجّه و از مظاهر تمدّن و پیشرفتگی محسوب و اگر واژه‌های بومی خودی به‌کار رود مطرود و کهنه و واپس زده خواهد بود. کودکان ما اگر نام غربی داشته باشند مفتخر و اگر نام خودی دارند سر به زیر و عقب افتاده‌اند. خیابان‌ها، کوچه‌ها، مغازه‌ها، شرکت‌ها، داروخانه‌ها، کتابخانه‌ها، پارچه‌ها و دیگر متاع‌ها هر چند در داخل تهیّه شده باید نام خارجی داشته باشد تا مردم از آن راضی [باشند] و به آن اقبال کنند. فرنگی‌مآبی از سر تا پا و در تمام نشست و برخاست‌ها و در معاشرت‌ها و تمام شئون زندگی موجب افتخار و سربلندی و تمدّن و پیشرفت، و در مقابل، آداب و رسوم خودی، کهنه‌پرستی و عقب‌افتادگی است.

... باید هشیار و بیدار و مراقب باشید که سیاست‌بازانِ پیوسته به شرق و غرب با وسوسه‌های شیطانی شما را به سوی این چپاولگران بین‌المللی نکشند و با اراده‌ی مصمّم و فعّالیّت و پشتکار خود به رفع وابستگی‌ها قیام کنید و بدانید که نژاد آریا و عرب از نژاد اروپا و امریکا و شوروی کم ندارد و اگر خودیِ خود را بیابد و یأس را از خود دور کند و چشمداشت به غیر خود نداشته باشد در درازمدّت قدرت همه کار و ساختن همه چیز را دارد و [به] آن‌چه انسان‌های شبیه به اینان به آن رسیده‌اند خواهد رسید به شرط اتّکال به خداوند تعالی و اتّکاء به نفس و قطع وابستگی به دیگران و تحمّل سختی‌ها برای رسیدن به زندگی شرافتمندانه و خارج شدن از تحت سلطه‌ی اجانب.

امام خمینی «قُدِّسَ سِرُّهُ»

فهرست مطالب

بخش اوّل : آشنایی با مکاتب نقاشی ایران

فصل اوّل : پیشینه‌ی نقاشی در ایران قبل از اسلام ۵
دیوارنگاره‌های غارها ۵
نقاشی روی سفال ۶
نقاشی دیواری در ایران باستان ۸

فصل دوم : نقاشی ایران در دوره‌ی اسلامی ۱۱
نقاشی سلجوقی ۱۲
- مصورسازی ۱۲
- نقاشی روی سفال ۱۵

مکتب بغداد (عباسی) ۱۶
مکتب تبریز و بغداد (جلایری) ۲۲
مکتب شیراز ۲۳
- شیراز در سده‌ی هشتم هـ.ق ۲۳
- شیراز از سده‌ی نهم هـ.ق ۲۵

مکتب هرات ۲۸
- نیمه‌ی اول سده‌ی نهم هجری ۲۸
- نیمه‌ی دوم سده‌ی نهم هـ.ق، عصر بهزاد ۳۱

مکتب تبریز (نیمه‌ی اول سده‌ی دهم هـ.ق) ۳۴
مکتب اصفهان (سده‌ی یازدهم هـ.ق) ۳۸
- رقعه نگاری ۳۸
- فرنگی سازی ۴۲

• نقاشی دیواری ۴۴
دوره‌ی فترت (حدود ۱۱۷۰ــ۱۱۰۰ هـ.ق) ۴۷
مکتب زند و قاجار (حدود ۱۲۷۰ــ۱۱۷۰ هـ.ق) ۴۷
طبیعت‌گرایی در نقاشی ایران ۵۰
دوران معاصر ۵۶

بخش دوم : آشنایی با مکاتب نقاشی جهان

فصل سوم : نقاشی در تمدن‌های باستانی ۶۹
نقاشی بین‌النهرین ۶۹
نقاشی مصر ۷۱
نقاشی چین ۷۸
نقاشی ژاپن ۸۲
نقاشی هند ۸۷

فصل چهارم : مکاتب نقاشی اروپا قبل از رنسانس ۹۵
یونان باستان ۹۵
روم باستان ۹۹
هنر مسیحیت ۱۰۷
• تصویرسازی در مسیحیت ۱۱۱
نقاشی گوتیک ۱۱۳
• شیشه نگاره ۱۱۳
• نقاشی روی پانل ۱۱۴

فصل پنجم : مکاتب نقاشی اروپا از رنسانس تا نیمه‌ی سده‌ی نوزدهم میلادی ۱۱۸
رنسانس ۱۱۸
رنسانس در شمال اروپا ۱۲۷

منریسم ۱۲۹
باروک ۱۳۰
روکوکو ۱۳۴
نئوکلاسیک ۱۳۶
رومانتیسم ۱۳۸
رئالیسم ۱۴۱

فصل ششم : مکاتب نقاشی غرب از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم تا اواخر سده‌ی بیستم میلادی ۱۴۸
امپرسیونیسم ۱۴۸
پست امپرسیونیسم ۱۵۴
آرنووُ ۱۵۹
فوویسم ۱۶۱
اکسپرسیونیسم ۱۶۳
کوبیسم ۱۶۵
فوتوریسم ۱۶۷
دادائیسم ۱۶۹
سوررئالیسم ۱۷۱
آبستره ۱۷۵
اُپ آرت ۱۷۸
پاپ آرت ۱۷۹

فهرست منابع ۱۸۳

سخنی با هنرآموزان

تصاویر به جا مانده از انسان‌های نخستین نشان می‌دهند که طراحی و نقاشی از بدو پیدایش بشر در کره‌ی خاکی، با او همراه بوده است. انسان‌های اولیه برای برقراری ارتباط با یکدیگر و هم‌چنین برای تسخیر نیروهای طبیعت از هنر خصوصاً نقاشی استفاده می‌کردند. بیان اندیشه و افکار با استفاده از طراحی و نقاشی، منجر به پیدایش خط تصویری گردید.

خط تصویری جزء اولین نوشتارهای انسانی است که صفحات آغازین تاریخ بشر را به خود اختصاص داده است. مطالعه‌ی تاریخ هنر بدون توجه به اکتشافات باستان‌شناسی غیرممکن به‌نظر می‌رسد. باستان شناس قادر است با کشف اسناد و دقت در آن‌ها حلقه‌های گمشده‌ی تاریخ بشر را پیدا کند و آن‌ها را به هم متصل نماید. هر اکتشافی پنجره‌ای جدید بر روی محققان باز می‌کند و آنان را قادر می‌سازد تا رازهای تاریخ را آشکار کنند.

حال، به این چند پرسش بیندیشیم :

ــ مطالعه‌ی تاریخ هنر چرا اهمیت دارد؟

ــ چرا مطالعه‌ی تاریخ نقاشی ضرورت دارد؟

ــ مطالعه‌ی تاریخ نقاشی چگونه باید باشد؟

ــ چه عواملی در تحولات هنری سهیم بوده‌اند؟

ــ تفاوت سبک‌های نقاشی در چیست؟

ــ هنرمندان بزرگ نقاشی چه‌کسانی بوده‌اند؟

ــ آیا مطالعه و تحلیل پدیده‌های هنری می‌تواند به ظهور روش‌های نوین و متناسب با زمان منجر گردد؟

ــ ...

در این کتاب سعی شده است تا حدودی به پرسش‌های یاد شده پاسخ داده شود وهنرجویان را با سیر تحولات تاریخی هنر نقاشی و سبک‌های مختلف آشنا نماید.

از این رو، کتاب حاضر با تعیین اهداف آموزشی زیر برای هنرجویان رشته‌ی نقاشی تهیه شده است :

ــ آشنایی با واژه‌ی هنر (نقاشی) و جایگاه آن در بین هنرهای تجسمی؛

ــ ایجاد تفکر خلاق و تقویت تخیّل و ذهنیت هنرجویان؛

ــ آشنایی با آثار برجسته‌ی نقاشی؛

ــ شناسایی استادان برجسته‌ی نقاشی ایران و جهان؛

ــ آشنایی با تغییرات و نحوه‌ی ظهور مکاتب نقاشی؛

ــ تقویت حس ملی‌گرایی و استفاده از تجارب گذشتگان برای ساختن آینده؛

ــ و ایجاد علاقه‌مندی به آثار هنری و احترام به هنرمندان پیش‌کسوت و حفظ و نگه‌داری آثار آن‌ها.

بنابر این، از هنرآموزان درخواست می‌گردد، علاوه بر دقت در اهداف آموزشی، به نکات زیر نیز توجه کنند و آن‌ها را به کار گیرند :

ــ کتاب حاضر، پس از کاربست اطلاعات به‌دست آمده از پروژه‌ی اعتباربخشی، به منظور ارتقای کیفی آن دوباره تدوین شده است؛ ازجمله : رسم نمودارهای تاریخ نقاشی، توجه به عوامل مؤثر در شکل‌گیری مکاتب، حذف اسامی اضافه و چاپ تصاویر با کیفیت بهتر. در این صورت انگیزه‌ی هنرجویان را برای آموختن بیشتر، تقویت حس کنجکاوی و افزایش علاقه‌مندی و هنردوستی بیشتر آنان را شاهد خواهیم بود.

ــ باید توجه داشته باشید که واژه‌ی مکتب (style) در حوزه‌ی هنر نقاشی، که در فرهنگ غربی با بار معنایی و مفهومی خاص خود به‌کار گرفته می‌شود، در واقع بیان‌گر تفکرات، آرا و اندیشه‌های پدیدآوران آن مکتب است. اما در تاریخ هنر ایران، با تأکید بر نام شهرها، مفهومی دیگر از واژه مکتب را تداعی می‌کند. زیرا حکومت‌ها، با تغییر پایتخت، شرایطی را ایجاد می‌کردند که آثار هنری با ویژگی‌های محلی و منطقه‌ای تولید و عرضه می‌شدند. در موارد متعددی یک شهر در چند دوره مرکز فعالیت حکومت‌ها بوده‌اند و رهبری هنری عصر خود را بر عهده داشته‌اند. در این صورت با درج عدد یا دوره‌ی حکومتی به صورت پسوند آن‌ها را از هم جدا کرده‌ایم؛ مانند تبریز۱، تبریز۲ یا تبریز مغول، تبریز صفویه و ...

ــ کتاب حاضر، ضمن آشنا نمودن هنرجویان با واژه‌ها و اصطلاحات هنری، به تغییرات و تداوم حیات فرهنگی ملل مختلف می‌پردازد و فراگیران را با نمونه‌های تصویری ایران و جهان آشنا می‌کند. با این توضیح که به هنرآموزان توصیه می‌شود در ارزش‌یابی‌ها از پاورقی و مشخصات تصاویر، که در ویرایش جدید اضافه شده‌اند، سؤال مطرح ننمایند.

ذکر مشخصات دیگر؛ مانند سال خلق اثر، محل نگه‌داری و درک مقیاس با اِشل انسانی، صرفاً جهت مطالعه‌ی آزاد بوده است تا هنرجویان بتوانند درک بهتری نسبت به تاریخ نقاشی پیدا کنند. ضمن این که باید به جای تکیه بر محفوظات، توانایی نقادی و استدلال هنرجویان را درتجزیه و تحلیل آثار نقاشی تقویت نموده، هم‌چنین روش بحث و گفت وگو و ارائه‌ی درس توسط هنرجویان و تحقیق در خصوص پدیده‌های تاریخی می‌تواند بسیار مؤثر باشد. اسامی اضافه و غیرضروری، با توجه به همین نکته، حذف شده‌اند.

همان‌طور که می‌دانید در هر دوره هنرمندان فراوانی وجود داشته‌اند. ولی مؤلفان، با توجه به تأکید نداشتن بر افزایش محفوظات هنرجویان، موظف شدند از افراد و مکاتب شاخص نام ببرند و از ذکر اسامی همه‌ی افراد پرهیز نمایند. البته هنرجویان در دوره‌ی کاردانی و کارشناسی با سایر هنرمندان و مکاتب دیگر آشنا خواهند شد و آن‌ها را دقیق‌تر مورد مطالعه قرار خواهند داد.

امید است با مطالعه‌ی بخش‌های مختلف این کتاب، ضمن آشنایی هنرجویان با مباحث نقاشی، از گذشته چراغی روشن فراهم کنند و به مدد آن آینده‌ای درخشان و پرافتخار را طرح‌ریزی نمایند.

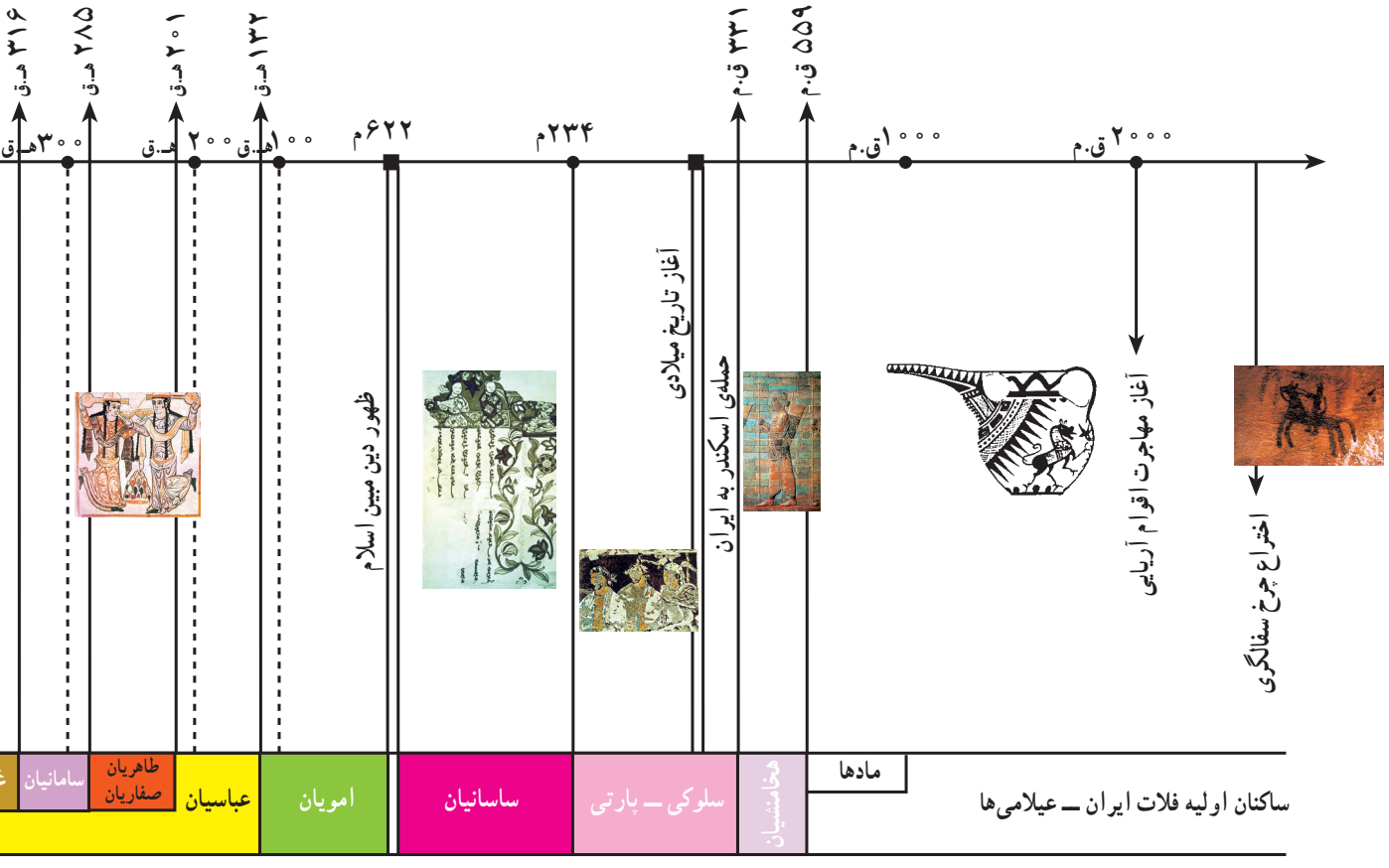
«کمیسیون تخصصی برنامه‌ریزی درسی و تألیف رشته‌نقاشی»

این کتاب، طی سال‌های تحصیلی ۸۵ ــ۱۳۸۴ و ۸۶ ــ۱۳۸۵ توسط ۳۰ نفر از هنرآموزان تخصصی کشور از دیدگاه چارچوب کلی کتاب درسی و قابلیت‌های یاددهی و یادگیری، ۱۰۰ نفر از هنرجویان از جهت روانی و آسان‌یاب بودن مطالب و سودمندی تصاویر، ۱۰ نفر از متخصصان موضوعی و خبرگان حرفه‌ای از ابعاد صحّت مطالب و کاربردی بودن آن، اعتباربخشی گردید و نتایج آن در کتاب اعمال شد.

هدف کلّی

آشنایی با سیر تحولات تاریخی هنر نقاشی و سبک‌های مختلف آن در ایران و جهان از دوران باستان تا امروز

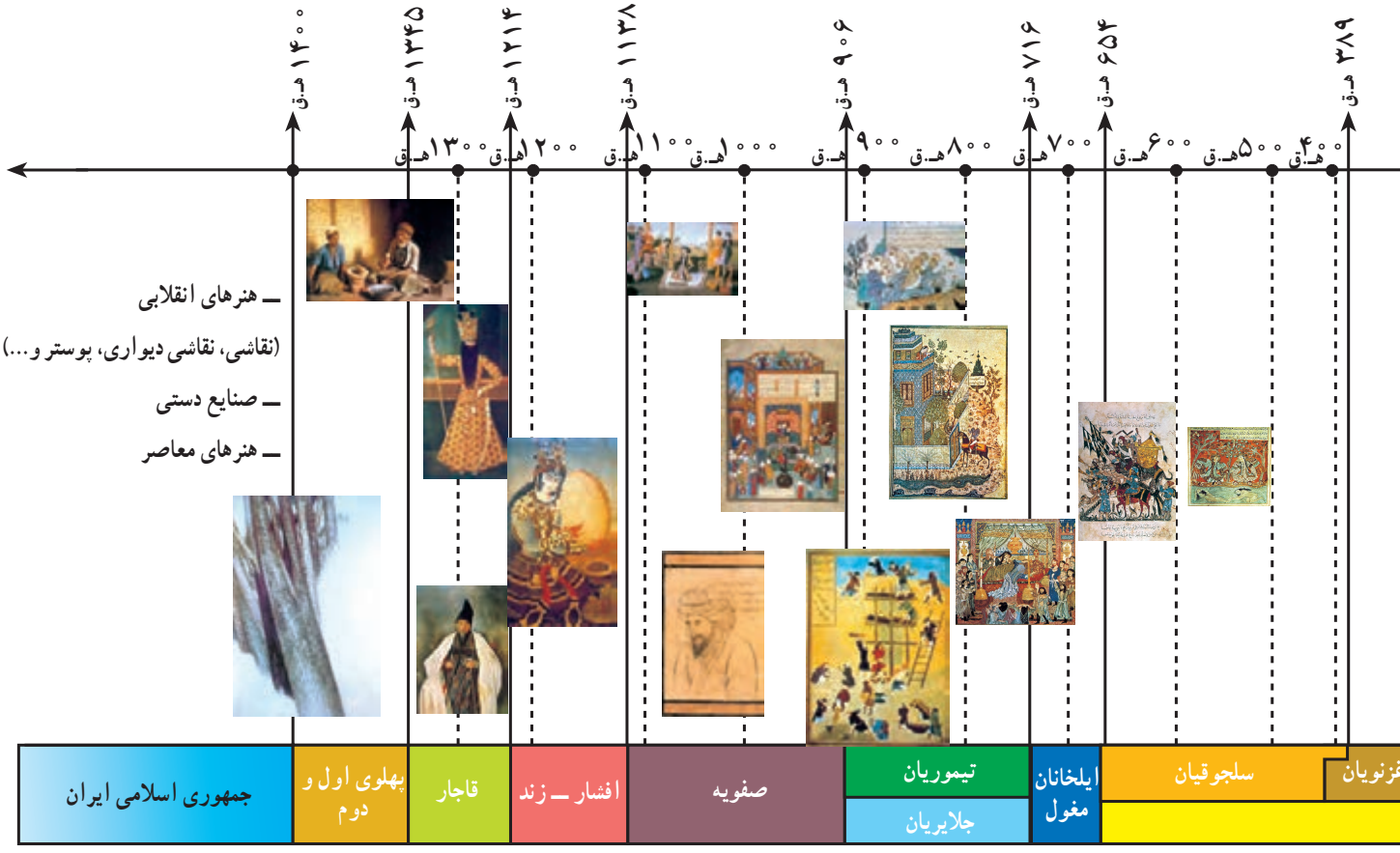
نمودار سیر



- هخامنشیان (۵۵۹ ق.م ــ ۳۳۱ ق.م)
- سلوکی ــ پارتی (۳۳۱ ق.م ــ ۲۲۴ م)
- ساسانیان (۲۲۴ م ــ ۶۲۲ م)
- امویان (۴۰ هـ.ق ــ ۱۳۲ هـ.ق)
- عباسیان (۱۳۲ هـ.ق ــ ۶۵۵ هـ.ق)
- طاهریان ــ (صفاریان ۲۰۵ هـ.ق ــ ۲۸۵ هـ.ق)
- سامانیان (۲۸۷هـ.ق ــ ۳۱۶ هـ.ق)
- غزنویان (۳۵۱ هـ.ق ــ ۳۸۹ هـ.ق)
- سلجوقیان (۳۸۹ هـ.ق ــ ۶۵۴ هـ.ق)

- ایلخانیان (۶۵۴ هـ.ق ــ ۷۱۶ هـ.ق)
- تیموریان (۷۷۲ هـ.ق ــ ۹۰۶ هـ.ق)
- جلایریان (۷۷۲ هـ.ق ــ ۹۰۶ هـ.ق)
- صفویه (۹۰۷ هـ.ق ــ ۱۱۳۵ هـ.ق)
- افشار ــ زند (۱۱۳۸ هـ.ق ــ ۱۲۱۴ هـ.ق)
- قاجار (۱۲۱۴هـ.ق ــ ۱۳۴۵ هـ.ق)
- پهلوی اول ــ دوم (۱۳۴۵ هـ.ق ــ ۱۴۰۰ هـ.ق)
- جمهوری اسلامی ایران

تاریخ نقاشی در ایران



برای تبدیل سال قمری به سال شمسی عدد سال قمری را بر ۳۴ تقسیم کرده حاصل را از عدد سال قمری کم می‌کنیم. مثال سال ۱۴۱۴ قمری برابر است با ۱۳۷۳ شمسی ۱۴۱۴ ÷ ۳۴ = ۴۱ → ۱۴۱۴ − ۴۱ → ۱۳۷۳

بخش اوّل

آشنایی با مکاتب نقاشی ایران

فصل اول: پیشینه‌ی نقاشی در ایران قبل از اسلام

فصل دوم: نقاشی ایران در دوره‌ی اسلامی

فصل اول

پیشینه‌ی نقاشی در ایران قبل از اسلام

اهداف رفتاری: در پایان این فصل هنرجو باید بتواند :

- موضوعات نقاشی‌های دیواری در ایران باستان را شرح دهد ؛
- ویژگی‌های نقاشی دیواری درایران باستان را توضیح دهد ؛
- ویژگی‌های کلی نقاشی روی سفال‌های باستانی را توضیح دهد ؛
- مقطع تاریخی رواج و رونق نقاشی بر سفال‌های باستانی را بگوید ؛
- و تفاوت‌ها و اشتراکات نقاشی روی سفال و نقاشی دیواری در ایران باستان را شرح دهد.

دیوارنگاره‌های غارها

قدیمی‌ترین آثار تصویری، که در ایران یافته‌اند، مربوط به غارهایی نظیر دوشه، هومیان و میرملاس در منطقه‌ی کوهدشت لرستان است. نقاشی‌های اندکی بر ورودی و داخل این غارها باقی مانده است که باستان‌شناسان آن‌ها را مربوط به اواخر دوره‌ی میان‌سنگی و اوایل دوره‌ی نوسنگی ؛ یعنی حدود ۸ــ۶ هزارسال پیش دانسته‌اند. تصاویر مذکور صحنه‌هایی از رزم و شکار با تیر و کمان و حیواناتی چون اسب، گوزن، بزکوهی و سگ را نشان می‌دهند که به صورت تک‌رنگ در اندازه‌ای کوچک و به روشی ساده و با رنگ‌های قرمز اُخرایی و سیاه و زرد بر دیواره‌های غارها ترسیم شده‌اند (تصویر ۱ــ۱).

تصویر ۱ــ۱ــ سوارکار، نقاشی روی دیوار غار هومیان، لرستان، حدود هزاره‌ی ۸ ــ۶ ق.م. ارتفاع حدود ۲۰ سانتی‌متر

نقاشی روی سفال

همراه با اسکان گروه‌های انسانی در مناطق حاصل‌خیز و توسعه‌ی دامداری و کشاورزی تحولات نسبتاً سریعی در زندگی بشر اتفاق افتاد ؛ ازجمله یکی از خلاقیت‌های مهمّ بشر در هزاره‌ی پنجم قبل از میلاد (حدود ۶ هزار سال پیش) اختراع چرخ سفالگری بود که احتمالاً در سرزمین عیلام[1] روی داد. چرخ سفالگری تأثیری چشم‌گیر در کمیّت و کیفیت تولید ظروف سفالین داشت. این اختراع جدید به زودی به دیگر نقاط متمدن آن روز راه یافت و مردمان را در تولید ظرف‌های سفالین، که کاربردی روزمره و همگانی داشت، مدد رساند.

اگرچه مصالح، اندازه، رنگ و دیگر ویژگی‌های سفال‌های باستانی هریک می‌تواند آگاهی‌هایی را درباره‌ی زندگی و اهداف سازندگان آن‌ها در اختیار ما قرار دهند ولی مهم‌ترین ارزش‌های هنری سفال‌های مذکور به واسطه‌ی نقاشی‌های روی آن‌هاست. این ظروف، که به فراوانی از مناطق باستانی به‌دست می‌آیند، اغلب بر نمای بیرونی خود نقوشی دارند که با مطالعه‌ی آن‌ها می‌توان بر بسیاری از خصوصیات زندگی و آمال و آرزوهای سازندگان آن پی‌برد.

سفالگران به تدریج در ایجاد تقسیمات تصویری و ساده کردن شکل‌ها و نقوش روی ظروف مهارتی چشم‌گیر پیدا می‌کردند. نقوش روی سفال‌ها را می‌توان تداوم شیوه‌ی نقاشی غارهای باستانی لرستان شمرد که صورتی ظریف‌تر و منظم‌تر پیدا کرده است.

نقوش سفال‌ها، اغلب، نمادین است. البته بعضی هم جنبه‌ی تزیینی دارند. نقاش سفالگر عوامل تصویری خویش را از پیرامون خود می‌گرفته و به آن‌ها مفاهیمی معنوی و تمثیلی می‌بخشیده است. او در واقع توسط این علائم و تصاویر، باورها، نیازها و آرزوهای خویش را بر سفال می‌نگاشته است. این که بسیاری از سفال‌های باستانی از مقابر به‌دست می‌آیند نشان دهنده‌ی کاربرد آیینی این ظرف‌ها و ارزش‌های اعتقادی و نمادین نقوش روی آن‌هاست.

بر روی این سفال‌ها، حیواناتی نظیر قوچ، بز، گوزن و برخی پرندگان و موجودات افسانه‌ای، در شکل‌ها و حالاتی ساده و بعضاً اغراق‌آمیز، به تصویر درآمده‌اند. هم‌چنین کوه، جویبار، گیاهان، خورشید، زمین و ... هریک به شکل‌هایی ساده در نقاشی حضور یافته‌اند.

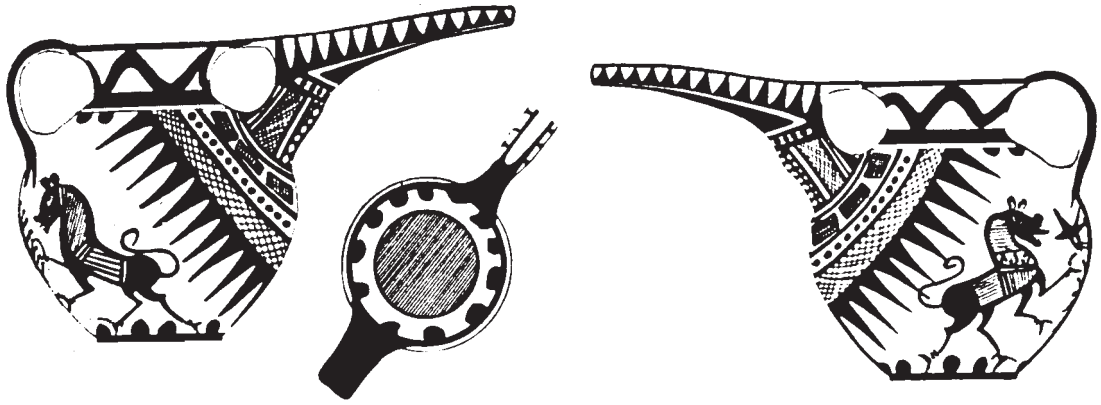
هنرمند سفالگر به دنبال زبانی همگانی است. او همه‌چیز را ساده می‌کند و به علامت و نشانه تبدیل می‌سازد ؛ مثلاً اغلب مربع نشانه‌ی زمین، دایره نشانه‌ی آسمان و مثلث نماد کوه است. کار او شباهت بسیاری به نوشتن دارد. او می‌خواهد پندارهای خود و جامعه‌ی خویش را تثبیت کند و با زبان ساده‌ی تصویر به دیگران انتقال دهد.

نقوش سفال‌ها اغلب تک‌رنگ سیاه یا قهوه‌ای و گاه رنگ اُخرایی بر روی زمینه‌ی روشنِ سفال است و به صورتی تخت[2] و دوبعدی اجرا می‌شود. بافت، حجم، عمق و دیگر عوامل واقع‌گرایانه نیز چندان مورد توجه سفالگر نقاش نیست. (تصاویر ۲ــ۱ و ۳ــ۱).

تصویر ۲ــ۱ــ سفالینه‌هایی از شوش، هزاره‌ی چهارم ق.م

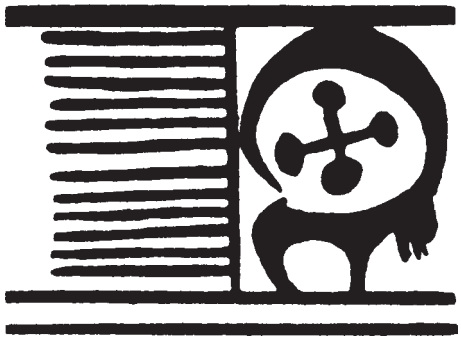
۱ــ سرزمین باستانی عیلام، قسمت‌هایی از جنوب غربی ایران امروز و عمدتاً استان خوزستان را شامل می‌شده است. مرکز این تمدن کهن شهر شوش بوده است.

۲ــ رنگ تخت یعنی به‌کار بردن رنگ بدون سایه‌روشن



تصویر ۳ــ۱ــ سفالینه‌ی منقوش از سیلک، کاشان، هزاره‌ی سوم ق.م . ارتفاع ظرف حدود ۳۰ سانتی‌متر

نقاشی روی سفال، در محدوده‌ی زمانی هزاره‌ی پنجم تا هزاره‌ی اول قبل از میلاد، از شاخص‌ترین تولیدات تصویری سرزمین ایران بوده است. طی این زمان طولانی تحول چندانی در نوع و مفاهیم نقاشی‌ها روی نداده است. (تصویر ۴ــ۱).



تصویر ۴ــ۱ــ نقش روی سفال از تپه‌ی گیان، نهاوند هزاره‌ی سوم ق.م
آیا علامت میان شاخ بز (+) را در جاها و آثار دیگر نیز دیده‌اید؟ به نظر شما این نقش چه مفاهیمی می‌تواند داشته باشد؟

قراردادهای تصویری با مضمون‌های معیّنی از دوره‌ای به دوره‌ای دیگر و از سرزمینی به سرزمین دیگر انتقال می‌یافت. از همین رو شباهت‌های چشم‌گیری، میان آثاری که از نقاط مختلف باستانی به‌دست آمده است، وجود دارد. (تصویر ۵ــ۱).

تصویر ۵ــ۱ــ نقش روی سفال از تَلِ باکون (بکیون) فارس، هزاره‌ی سوم ق.م

نقاشی دیواری در ایران باستان

غالباً از روزگار حاکمیت سلسله‌های ایرانی مادها، هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان با نام دوره‌ی ایران باستان یاد می‌کنند. این دوران حدود ۱۳۰۰ سال به طول انجامیده است و با ظهور اسلام و گسترش آن در ایران به پایان می‌رسد.

هنر نقاشی در ایران باستان به تدریج مسیر متفاوتی را، نسبت به قبل از آن، تجربه می‌کند. این بار به جای نقوش کوچک روی سفال، هنرمند نقاش تصاویری در اندازه‌های بزرگ بر دیوار بناها، اعم از کاخ‌ها و یا معابد، می‌آفریند. در نتیجه نقاشی تا حدودی از دسترس مردم دور می‌شود و با بیانی متفاوت و پیچیده در خدمت قدرتمندان و شکوه دربارها قرار می‌گیرد.

اگرچه نقاشی‌های دیواری، نسبت به سفال‌های منقوش، اندک‌اند و لطمه‌های فراوانی دیده‌اند ولی همین‌ها شاخص‌ترین نوع نقاشی دیوارنگاری هستند که با معماری در تعادل بوده است[1].

طبق آثار به‌دست آمده، به نظر می‌رسد در سراسر دوران ایران باستان ابزارها، اندازه‌ها، اهداف و شیوه‌های اجرای نقاشی ثابت مانده است. برای مثال استفاده از رنگ تخت همراه با خطوط کناره‌نما از ویژگی‌های ثابت نقاشی‌های دیواری تمامی سده‌های مذکور است که سنّتی ایرانی به شمار می‌رود. هم‌چنین نقاشان همواره، تلخیص و ساده کردن نقوش را بر نشان دادن واقعیت‌ها ترجیح می‌دهند. البته در این دوران موضوع نقاشی‌ها دچار دگرگونی‌هایی شده‌اند.

در نقاشی‌ها، حضور شاه و اعمال و رفتار او موضوعی محوری است و اهمیتی ویژه دارد. حضور شاه در تصویر، علاوه بر این که حاکی از اقتدار زمینی اوست، دارای مفهومی تمثیلی و برخاسته از این اعتقاد است که شاه قدرت خود را از ایزد یا خدا گرفته است. به همین جهت قراردادهای ویژه‌ای نیز در ترسیم اندام شاه و دیگر شخصیت‌ها رعایت می‌شود ؛ ازجمله محل استقرار، اندازه، حالت و نوع پوشاک شاه و ... .

تعداد رنگ‌ها در این تصاویر محدود است و چیدن رنگ‌ها بیشتر بر مبنای مفاهیم نمادین و یا تزیینی صورت می‌پذیرد تا واقعیت عینی و طبیعت پردازی. ترکیب بندی‌ها اغلب ساده است و سترگ نما[2] و پیکرهای اصلی در اندازه‌ای بزرگ برزمینه‌ای با رنگ‌های تخت و ساده قرار می‌گیرد.

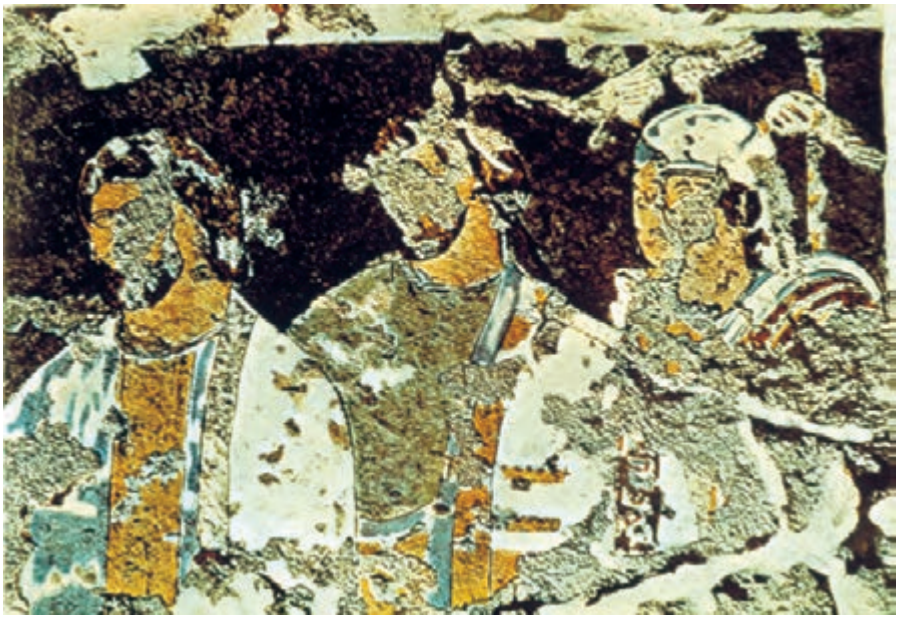
در بناهای ایران باستان،نقاش با آوردن نقوش تزیینی در زمینه یا حاشیه‌های تصاویر و یا در پوشاک افراد، فضایی شکوهمند پدید می‌آورد. این گرایش به تزیین کردن و آراستن صحنه‌ها، که به گونه‌ای انتزاعی است، بعدها در دنیای اسلامی بسیار کارساز واقع شد.

نمونه‌های نقاشی دیواریِ برجای مانده از دوره‌های مختلف ایران باستان اندک است. این کمبود را تا حدی می‌توان با مطالعه‌ی نقوش و تصاویر، حجاری‌ها، گچ‌بری‌ها و یا ظروف سیمین و زرین قلمزنی شده‌ی برجای مانده از آن عهد جبران نمود. زیرا تردید نیست که ارتباطی تنگاتنگ میان نقوش مذکور با مضامین و شیوه‌ی اجرای نقاشی‌های دیواری آن دوره وجود داشته است.

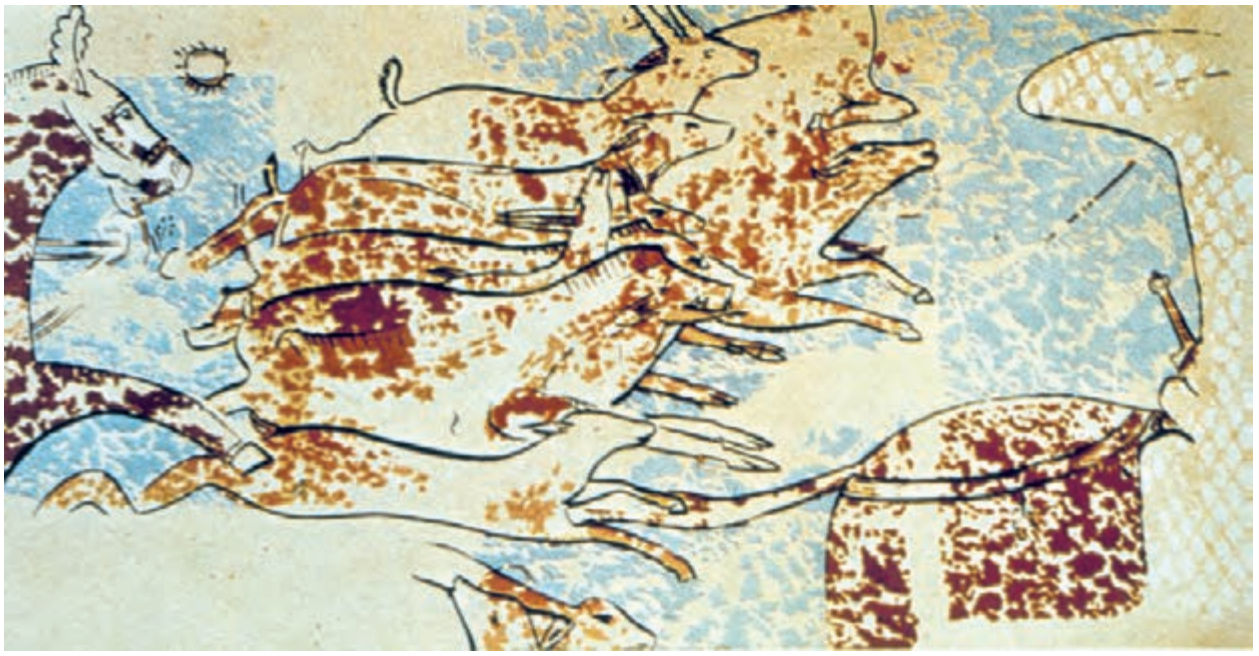
۱ــ در منابع، به‌طور مشخص، به مواد و مصالح این نقاشی‌ها اشاره نشده است ولی غالباً این گونه نقاشی‌ها با تمپرا (TEMPRA) اجرا شده‌اند. اسلوبی قدیمی در نقاشی که در آن گرد رنگ را با زرده و سفیده‌ی تخم‌مرغ رقیق شده با آب مخلوط می‌کنند و بر روی زمینه به‌کار می‌برند. به این ترتیب رنگ‌های کِدِر، پایدار و زود خشک شونده‌ای به‌دست می‌آید که پس از خشک شدن نمودی روشن‌تر پیدا می‌کنند.

۲ــ Monumontal : شکوهمند، باعظمت، جسیم، بزرگ‌تر از اندازه‌ی طبیعی.

تصویر ۶ــ۱ــ سرباز جاویدان، نقاشی دیواری به شیوه‌ی نقش‌برجسته‌ی لعاب‌داده شده، شوش، سده‌ی پنجم ق.م ــ ارتفاع حدود ۲ متر



تصویر ۷ــ۱ــ ملکه و همراهان، (بخشی از تصویر) نقاشی دیواری، کوه خواجه، سیستان، سده‌ی اول میلادی



تصویر ۸ ــ۱ــ شکارگاه (بخشی از تصویر) نقاشی دیواری، شوش، سده‌ی پنجم میلادی

پرسش‌ها

۱ــ نقاشی غارهای لرستان چه ویژگی‌هایی دارند؟

۲ــ ویژگی‌های نقاشی بر روی سفال‌های باستانی را توضیح دهید.

۳ــ موضوع نقاشی‌های دیواری را در ایران باستان توضیح دهید.

۴ــ از عنصر رنگ در نقاشی‌های دیواری ایران باستان چگونه استفاده می‌شد؟ توضیح دهید.

۵ــ ویژگی‌های نقاشی دیواری را در ایران باستان توضیح دهید.

فصل دوم

نقاشی ایران در دوره‌ی اسلامی

اهداف رفتاری: در پایان این فصل هنرجو باید بتواند :

- مقاطع تاریخی هریک از مکتب‌های نقاشی ایران را بگوید ؛
- ویژگی‌های هریک از مکتب‌های نقاشی ایران را بیان کند ؛
- تفاوت‌ها و اشتراکات بین مکاتب مهمّ نقاشی ایران را شرح دهد ؛
- کتاب‌های مصور و آثار تصویری بر جای مانده از مکتب‌ها را نام ببرد ؛
- و نقاشان مطرح و مؤثر در هر دوره را معرفی کند.

پس از ظهور اسلام و فروپاشی حکومت ساسانی، ایران مدت‌ها توسط سلسله‌های عرب نژاد اُموی و سپس عباسی اداره می‌شد. چندی بعد، حکومت‌های ایرانی، هم‌چون سامانیان، آل بویه و غزنویان، کوشیدند استقلال را به سرزمین ایران بازگردانند و هنر و فرهنگ ایرانی را که با اندیشه‌ی اسلامی آمیخته شده بود احیا کنند. امّا سرانجام این سلسله‌ی سلجوقی بود که طی سده‌های پنجم و ششم هجری[1] بر سراسر ایران حکم راند و هنرها، علوم و صنایع را به شکوفایی رساند.

سنت‌های نقاشی عهد ساسانی با ورود به دوره‌ی اسلامی از میان نرفت بلکه به تدریج توسط حکومت‌های مسلمان جذب شد. از دیوارهای برخی بناهای اُموی و عباسی در شام (سوریه) و سامّرا (عراق) تصاویری به‌دست آمده که بیانگر تداوم روش‌های ساسانی است. علاوه بر این برخی از سنّت‌های کتاب آرایی مانویان[2] به دوره‌های اسلامی انتقال یافت. (تصاویر ۱ــ۲ و ۲ــ۲).

تصویر ۱ــ۲ــ رقصندگان، نقاشی دیواری، کاخ جوسق الخاقانی، سامرا، عراق، سده‌ی سوم هـ.ق

۱ــ دبیران و دانش‌آموزان گرامی توجه دارند که روال معمول در استفاده ازتقویم‌ها و تاریخ‌ها آن‌است که آن‌چه به جهان اسلام مربوط می‌شود به هجری قمری آورده شده وآن‌چه مربوط به خارج از جهان اسلام باشد، میلادی. طبعاً ما نیز با رعایت این نکته تاریخ‌های مربوط به دوره‌ی اسلامی را با تقویم هجری قمری ارائه کرده‌ایم (البته به استثنای عصر حاضر که تقویم هجری شمسی در ایران مورداستفاده است).

۲ــ مانی (۲۷۵ــ۲۱۵م) پیامبر و نقاش ایرانی، آموزه‌های دینی خود را با استفاده ازتصویر در کتاب ارژنگ به دوستداران و پیروان خود ارائه کرده بود. امروزه از نقاشی‌های شخص مانی چیزی دردست نیست. مانویان در اواخر دوره‌ی ساسانی به منطقه‌ی تورفان چین کوچیدند و در آن‌جا فرهنگ مانوی را ترویج دادند. تورفان امروزه ایالتی از ترکستان چین است که در ناحیه‌ی کوهستانی تیان شان در شمال غربی چین قرار دارد.

تصویر ۲ــ۲ــ برگی از ارژنگ مانی، به‌دست آمده از تورفان، سده‌ی دوم هـ.ق

هنر دیوارنگاری در عهد اسلامی رونق و دوام چشم‌گیری نیافت و کم‌کم جای خود را در بناها به تزیینات گچ‌بری و خوش‌نویسی داد. برای مطالعه‌ی نقاشی عهد سلجوقی می‌توان به نمونه‌ی تصاویر کتاب‌های مصوّر به جای مانده و سفال‌های مینایی، لعاب‌دار منقوش و مزین به خوش‌نویسی مراجعه کرد.

نقاشی سلجوقی

الف: مصورسازی[1]: سابقه‌ی مصورسازی کتاب در ایران قطعاً به قبل از اسلام می‌رسد. شاید بتوان مانویان را آغازگر این روش در نقاشی دانست. دردوره‌ی سامانی یا غزنوی نیز مصورسازی کتاب در دربارها مرسوم بوده ولی نمونه‌ای از آن‌ها به‌دست ما نرسیده است.

قدیمی‌ترین کتاب‌های مصور ایرانی که در دست است به عهد سلجوقی مربوط می‌شود، که اغلب مضمون علمی دارند. اگرچه از نام هنرمندان، مکان و شرایط تولید این کتاب‌ها اطلاع چندانی نداریم ولی با مطالعه‌ی تصاویر آن‌ها می‌توان تداوم شیوه‌های تصویری ایرانِ قبل از اسلام، اعم از ساسانی و مانوی، را ملاحظه کرد.

۱ــ Illustration : (تصویرگری) به گونه‌ای از هنر تصویری توضیح دهنده و وصف کننده اطلاق می‌شود. مصورسازی سابقه‌ای بسیار قدیم دارد. در روزگاران گذشته، وظیفه‌ی اغلب نقاشان در خاور زمین و اروپا ساختن تصویرهایی برای نسخه‌های خطی بود. ضرورت همکاری مصوران و خطاطان و مذهبان در آرایش کتاب‌ها باعث وحدت نگارگری و نگارش‌گری شده بود.

نقاشِ عهد سلجوقی، که شاید خوش‌نویسی کتاب را نیز به عهده داشته، پیوسته بخشی از صفحه‌ی کتاب را به صورت کادر، برای تصویر درنظر می‌گرفتند و رویدادهای مهم داستان را در آن نقاشی می‌کرده است. صحنه‌ها در این تصاویر، اغلب خلوت و ترکیب‌بندی‌ها ساده و متقارن هستند و مشابهت‌هایی تصویری با حجاری‌های دوره‌ی ساسانی دارند و رنگ آن‌ها محدود و به صورت تخت همراه با خطوط کناره‌نما مورد استفاده قرار می‌گیرد.

در بعضی از این تصاویر، برخی علائم و نمادهای باستانی، هم‌چون بزرگ بودن و مرکزیت داشتن عناصر اصلی (مثلاً پیکر قهرمان یا شاه) و استفاده از هاله‌ی دور سر دیده می‌شود. (تصویر ۳ــ۲).

تصویر ۳ــ۲ــ حجّاری ساسانی، اعطای سلطنت از طرف اهورامزدا به اردشیر ساسانی، نقش رستم، فارس، سده‌ی سوم میلادی

شاخص‌ترین کتاب مصوّر مربوط به دوره‌ی سلجوقی، نسخه‌ای از ورقه و گلشاه است. این کتاب در اوایل سده‌ی پنجم هـ.ق مصور شده است و بیش از ۷۰ تصویر دارد. کتاب‌های مصوری نظیر سمک عیّار (عبدالله ارجّانی) و خواص الاشجار (زکریای رازی) را نیز مربوط به دوره‌ی سلجوقی دانسته‌اند. (تصاویر ۴ــ۲ و ۵ ــ۲).

تصویر ۳ ــ ۲ یک حجاری بزرگ از عهد ساسانی است و تصویر ۴ ــ ۲ یک نقاشی ظریف در داخل کتابی از عهد سلجوقی. بررسی کنید چه شباهت‌هایی را می‌توان میان این دو تصویر جست‌وجو کرد؟

تصویر ۴ــ۲ــ برگی ازکتاب ورقه وگلشاه، دیوار سواران، سده‌ی پنجم هـ.ق

تصویر ۵ ــ۲ــ برگی از کتاب سمک عیار، گوش فرادادن شمس به سخنان پریان، سده‌ی ششم هـ.ق

ب: نقاشی روی سفال: عامل رشد هنر سفالگری در سده‌های اولیه‌ی اسلامی را تحریم استفاده از فلزات گران‌بها (طلا و نقره) برای ساختن ظروف در دین اسلام، و نیز رقابت با هنر چینی‌سازی کشور چین دانسته‌اند. با توسعه‌ی هنر سفال‌گری در تمدن اسلامی، به تدریج روش‌های تولید، پخت و لعاب‌کاری سفال بهبود یافت و به نقش و نگارها مزیّن گردید. این نقش و نگارها معمولاً با نوشته‌هایی به خط کوفی یا نسخ همراه بود. به نظر می‌رسد سفالگران، هم‌چون کاتبان در آن عهد، احتمالاً خود، کار خوش‌نویسی و نقاشی را عهده‌دار بوده‌اند. زیرا نزدیکی‌های غیرقابلِ انکاری در تصاویر روی سفال‌ها و تصویرهای کتاب‌های مذکور می‌توان مشاهده کرد، چه به لحاظ ارتباط نوشته و تصویر، چه مقیاس‌ها و اندازه‌ها و چه از نظر شیوه‌ی استفاده از عناصری هم‌چون خط و رنگ. ازجمله درهر دو (کتاب‌ها و سفال‌ها) رنگ‌ها تخت هستند و با خطوط کناره‌نما همراه‌اند. گفتنی است نمونه‌های فراوانی از سفال‌های مصوّر عهد سلجوقی با کیفیتی مناسب بر جای مانده است. در آن دوره، ظرف‌ها عمدتاً کاربردی بودند و جنبه‌ی عمومی داشتند و با تصاویری چون شاهزاده‌ی سوار بر اسب، عشاق در کنار برکه‌ی آب، پرندگان و حیوانات تمثیلی و یا با موضوعاتی برگرفته از داستان‌های ادبی و عاشقانه که با نقوش تزیینی، شامل انواع ساده‌ای از اسلیمی‌ها[1] و ختایی‌ها[2]، آراسته می‌شدند.

مراکز اصلی تولید سفال‌های مینایی در عهد سلجوقی شهرهای ری، کاشان، ساوه و نیشابور بود. نقاشی بر روی سفال در عهد مذکور چنان جایگاهی یافته بود که برخی سفال‌گران نام خود را بر سفال‌ها می‌نگاشتند. درحالی که نقاشان کتاب فقط از حدود سده‌ی نهم هجری به بعد نام خود را در آثارشان ثبت می‌کردند. (تصاویر ۶ــ۲ و ۷ــ۲).

تصویر ۶ ــ۲ــ سفال مینایی، کاشان، سده‌ی پنجم هـ.ق

۱ــ ARABESQUE اسلیمی (عربانه) اصطلاحی، که به‌طورعام درمورد نقوش گیاهی درهم بافته یا طوماری به‌کار می‌رود و یکی از نقش‌مایه‌های شاخص در هنر اسلامی است.

۲ــ در تعریف ختایی آرای مختلفی وجود دارد : الف ــ منسوب به ختا (به معنی سهو و اشتباه) یعنی هنرمندان در اقتباس از طبیعت راه را اشتباه رفته‌اند.

ب ــ ختا (خطا) شهری در ترکستان است و روش طراحی این گونه نقوش از آن شهر به جاهای دیگر به خصوص ایران آمده است.

ج ــ ختایی به معنی گل و ریحان، ولی آنچه مسلم است ختایی، به نقوش که ملهم از گل‌ها و گیاهان باشد گفته می‌شود و شامل عناصری چون گل، برگ و ساقه گیاهی است.

تصویر ۷ــ۲ــ سفال مینایی، نیشابور، سده‌ی پنجم هـ.ق

مکتب بغداد[۱] (عباسی)

مکتب بغداد به مکتب عباسیان معروف است حکومت عباسیان از سده‌ی دوم تا اواسط سده‌ی هفتم هـ.ق در مرکزیت جهان اسلام قدرت را در اختیار داشتند. آنان دانشمندان و هنرمندان را در بغداد گردهم آوردند و آنان را به ترجمه‌ی متون علمی از دیگر فرهنگ‌ها ترغیب نمودند. مصوّر بودن اصل برخی نسخه‌ها، که به عربی ترجمه می‌شد، موجب شد تصاویر به کتاب‌های عهد عباسی راه یابد. شهرهایی هم‌چون بغداد، سامرّا و یا موصل مراکز فرهنگی عهد عباسیان محسوب می‌شدند و مصورسازی کتاب نیز در آن‌ها رواج داشت. با این حال امروزه کتاب‌های اندکی، آن هم مربوط به اواخر حکومت عباسیان، در دسترس است و آثار قدیمی‌تر از میان رفته‌اند.

چون نقاشان دربار عباسی اغلب از دیگر سرزمین‌ها آمده بودند به همین جهت سنت‌ها و شیوه‌های مختلفی ازجمله بیزانسی[۲] یا ایرانی را در نقاشی‌های کتب عهد عباسی می‌توان مشاهده کرد. همین چند ملیّتی بودن هنرمندان دوره‌ی عباسی موجب شده است که آثار این دوره را زیر عنوانی چون مکتب بین‌المللی عباسی قراردهند. دراین مکتب میل به واقع‌گرایی نسبی، بیشتر از سرزمین و سنّت‌های بیزانسی و مسیحی الگو برداری شده بود. امّا گاهی اوقات نشانه‌هایی از پوشاک و موضوعات عربی همراه با ترکیب‌بندی‌های مرسوم در عهد ساسانی نیز در آثار این دوره به چشم می‌خورد.

از کتاب‌های مصور بازمانده از عصر عباسیان، الترياق ديسقوريدوس[۳] (سده‌ی ۷ هجری) و مقامات حریری (اوایل سده‌ی هفتم هجری) را می‌توان نام برد. (تصاویر ۸ ــ۲ و ۹ــ۲).

۱ــ مکتب نقاشی بغداد نامی است برای معرفی مصورسازی کتب خطی در دوران حکومت خلفای عباسی، به‌خصوص آثار آفریده شده در پایتخت آنان یعنی بغداد.

۲ــ بیزانس سرزمینی بود با حاکمیت دین مسیح در ترکیه امروزی به مرکزیت قسطنطنیه (استانبول)، که مرکز روم شرقی نیز به شمار می‌رفت.

۳ــ نام طبیب یونانی قرن اول میلادی و مؤلف این است.

تصویر ۸ ــ۲ــ برگی از کتاب مقامات حریری، سفر مکّه،
سده‌ی هفتم هـ.ق

تصویر ۹ــ۲ــ برگی از کتاب الترياق، کشت گیاهان دارویی،
سده‌ی ششم هـ.ق

پرسش‌ها

۱ــ کتاب‌های مصور عهد سلجوقی را نام ببرید.
۲ــ عامل رشد هنر سفالگری در سده‌های اولیه‌ی اسلامی کدام است؟ توضیح دهید.
۳ــ شباهت‌های میان تصاویر کتاب‌ها و سفال‌های عهد سلجوقی را بیان کنید.
۴ــ تصاویر سفال‌های عهد سلجوقی بیشتر چه موضوعاتی را نشان می‌دهد؟
۵ ــ مراکز اصلی تولید سفال‌های مینایی در عهد سلجوقی را نام ببرید.
۶ ــ چه عاملی سبب راه یافتن تصویر به کتاب‌های عهد عباسی شده است؟ توضیح دهید.
۷ــ چرا از آثار عهد عباسیان با عنوان «مکتب بین‌المللی عباسی» یاد می‌کنند؟
۸ ــ کتاب‌های مصور عهد عباسیان را نام ببرید.

مکتب تبریز (ایلخانی)

در دوره‌ی حکومت ایلخانان مغول یعنی طیّ اواخر سده‌ی هفتم و اوایل سده‌ی هشتم هجری، کتاب‌آرایی و نقاشی در تبریز، پایتخت اصلی مغول‌ها، رونقی به‌سزا یافت. از آثار تصویری بر جای مانده از این روزگار با عنوان مکتب تبریز ایلخانی یاد می‌کنند. برای درک بهتر آثار این مکتب باید ابتدا اشاره‌ای به اوضاع تاریخی و فرهنگی آن روز ایران داشته باشیم.

حملات ویرانگر مغول‌ها به ایران، که از سال ۶۱۶ هـ.ق آغاز شده بود، تا حدود ۶۵۰ هـ.ق تداوم داشت. طی این سال‌ها لطمات بسیاری به ارکان جامعه‌ی ایرانی وارد شد، تا آن‌که یکی از ایلخانان مغول به نام «هولاکو» که با فتح بغداد به عمر پانصدساله‌ی حکومت عباسیان خاتمه داد، با انتخاب شهر مراغه به پایتختی، ثبات و امنیّت را در سرزمین‌های فتح شده برقرارساخت. جانشینان هولاکو کوشیدند تا روابط خود را با شرق و غرب توسعه دهند و خود را با دین و فرهنگ و هنر ایرانی سازگار کنند. غالب آنان دین اسلام را پذیرفتند و زبان فارسی را فراگرفتند. آنان با جلب و جذب اندیشمندان، کارگزاران و وزیران ایرانی درصدد برآمدند ویرانی‌ها را آباد کنند و آسایش عمومی را فراهم سازند. در نتیجه عمران و آبادانی گسترش یافت، ضمن این که پایتخت نیز از مراغه به تبریز و سپس به سلطانیه منتقل شد.

با حضور ایرانیان در مناصب رسمی و مصادر کارها به تدریج هنرها رونق یافت. یکی از مهم‌ترین شخصیت‌هایی که در دوره‌ی سه تن از ایلخانان[1] (غازان خان، الجایتو و ابوسعید) به وزارت منصوب شد، خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی بود. او فرزانه‌ای هنردوست و دولت‌مردی کاردان بود و برای احیای هنر و فرهنگ و تمدن ایرانی از هیچ تلاشی فروگزار نکرد. از مهم‌ترین اقدامات وی تشکیل مجموعه‌ای فرهنگی به نام رَبع رشیدی در تبریز بود. این مجموعه‌ی مهم و تأثیرگذار از اواخر سده‌ی هفتم تا اوایل سده‌ی هشتم هـ.ق دایر بود. در این مجموعه با حمایت خواجه رشید گروه‌های متعددی از دانشمندان، صنعت‌گران و هنرمندان برای فعالیت‌های علمی و هنری گرد هم آمدند و ا ز جمله فعالیت‌های آنان تولید کتاب برای کتابخانه‌ها بود.

به این ترتیب بار دیگر هنر نقاشی و مصورسازی کتاب مورد توجه قرار گرفت. البته شرایط و عوامل تولید تفاوت‌های چشم‌گیری با دوران‌های گذشته داشت. این بار کارگاه‌هایی متشکّل از گروه‌های متعدد هنری به حمایت دربار تشکیل شده بود که نوعی هم‌فکری گروهی و هم‌کاری هنری گسترده را به همراه داشت. این روش تولید کتاب پس از انقراض مغول‌ها، به عنوان میراثی ارجمند به دیگر سلسله‌های ایرانی بعد از ایلخانان انتقال یافت و به عنوان یک سنّت در تولید آثار نقاشی تا سه سده‌ی بعد در ایران ادامه پیدا کرد.

آن‌چه مسلّم است نقاشانی از دیگر سرزمین‌ها ازجمله چین و بیزانس نیز به دعوت خواجه رشید به پایتخت آن روز، تبریز، می‌آمدند و در رَبع رشیدی فعالیت می‌کردند. حضور این هنرمندان که دارای تجارب و دیدگاه‌های مختلفی بودند عامل مهمی شد برای این که سنت‌ها و دیدگاه‌های متنوع هنری در مکتب تبریز ایلخانی تلاقی و هم‌آمیزی داشته باشند. به همین دلیل شیوه‌های اجرا دراین مکتب آن‌چنان متنوع شد که نوعی ناهمگونی را نیز از آن می‌توان استنباط کرد. اگرچه تأثیر هنر بیزانسی (مسیحی ــ روم شرقی) در نقاشی‌های مکتب تبریز به چشم می‌خورد ولی تأثیرگذاری هنرچینی در نقاشی ایران عمیق‌تر و ماندگارتر است. بیشترِ کتاب‌های مصوّر این عهد دارای جنبه‌های تاریخی ویا علمی هستند.

از کتاب‌های مهم مکتب ایلخانی، منافع الحیوان (ابن بختیشوع ۶۸۹هـ.ق) جامع‌التواریخ (خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی ۷۱۴ هـ.ق) و شاهنامه فردوسی (معروف به شاهنامه ابوسعیدی یا دیموت[2] ۷۳۰ هـ.ق) را می‌توان نام برد.

۱ــ خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی وزیر غازان‌خان، الجایتو و ابوسعید ایلخانی بود.

۲ــ «دیموت» نام کتاب‌فروش اروپایی بود که کتاب مذکوررا حدود یکصد سال پیش از ایران خارج ساخته و برای فروش راحت‌تر، آن کتاب ارزشمند را ورق ورق کرده و به موزه‌داران مختلف فروخت. لذا، از آن‌پس در غالب منابع از شاهنامه مذکور بانام شاهنامه دیموت یاد می‌شود.

از ویژگی‌های نقاشی‌های این مکتب همان‌طور که اشاره شد، یکدست نبودن آن‌هاست ؛ که نتیجه‌ی خاستگاه‌ها و سنّت‌های متفاوت نقاشان حاضر در رَبع رشیدی و دیگر مراکز هنری آن عصر بوده است. تأثیرپذیری از نقاشی چینی، که در مواردی چون تنه‌ی گره‌دار درختان و پرداختن به برخی حیوانات افسانه‌ای و ابرهای پیچان دیده می‌شود. هم‌چنین تأثیرپذیری از هنر بیزانس و سرزمین‌های غربی ایران، که در مواردی هم‌چون میل به عمق‌نمایی، تمایل برای نمایش حالات عاطفی، پرداختن به جزئیات و پیکرهای بلند قامت، خود را نشان می‌دهد. علاوه براین، تداوم برخی سنت‌های خاص ایرانی، ازجمله استفاده از رنگ تخت و خطوط کناره نما و استفاده از عناصر تزیینی از دیگر ویژگی‌های مکتب تبریز (ایلخانی) است. (تصاویر ۱۰ــ۲، ۱۱ــ۲، ۱۲ــ۲ و ۱۳ــ۲).

تصویر ۱۰ــ۲ــ برگی از کتاب جامع‌التواریخ، درخت مقدس بودا، ۷۱۴ هـ.ق. تبریز

تصویر ۱۱ــ۲ــ برگی از کتاب جامع‌التواریخ، فرود آمدن فرستادگان خداوند بر ابراهیم (ع)، ۷۱۴ هـ.ق، تبریز

تصاویر فوق هر دو مربوط به کتاب جامع‌التواریخ است. آیا یک‌دست نبودن در شیوه‌های اجرا در آن‌ها به چشم نمی‌خورد، تأثیرات هنر چین در کدام تصویر وجود دارد؟ تأثیرات هنر بیزانس در کدام تصویر به‌چشم می‌خورد؟

تصویر ۱۲ــ۲ــ برگی از شاهنامه‌ی ابوسعیدی (دیموت) زاری بر مرگ اسکندر، ۷۳۰ هـ.ق. تبریز

تصویر ۱۳ــ۲ــ برگی از شاهنامه‌ی ابوسعیدی (دیموت) جنگ اسکندر با هندیان، ۷۳۰ هـ.ق. تبریز

مکتب تبریز و بغداد (جلایری)

پس از مرگ ابوسعید، آخرین ایلخان مغول (۷۳۵هـ.ق)، بین خاندان‌های مغولی برسر جانشینی وی اختلاف درگرفت و هیچ‌یک از آنان قدرت لازم را برای غلبه بر رقیب و در نتیجه استیلا بر سرزمین‌های ایلخانی نداشتند. سرانجام، جلایریان، که ازسوی ایلخانان بر آذربایجان و عراق امروزی فرمانروایی داشتند. در بخش‌های شمال و غرب امپراتوری مغول‌ها قدرت را در دست گرفتند. جلایریان طی نیمه‌ی دوم سده‌ی هشتم و اوایل سده‌ی نهم هـ.ق بیش‌تر به مرکزیت بغداد و گاهی تبریز، بساط قدرت خود را گستردند. کتاب آرایی در دربارهای جلایریان موردتوجه بود. به‌ویژه آخرین حاکم جلایری یعنی سلطان احمد (سلطنت ۸۱۲ــ ۷۸۵هـ.ق)، که بسیاری از هنرمندان را تحت حمایت خود درآورد، خود شعر می‌گفت و نقاش هم بود.

گرچه در دوره‌ی حاکمیت جلایریان آرامش چشم‌گیری درسرزمین‌های زیر سلطه‌ی آنان برقرار نبود، ولی نقاشی و مصورسازی کتاب در کارگاه‌های درباری جریان داشت. در این مراکز سنت‌های عهد ایلخانی پی‌گیری می‌شد و استمرار این فعالیت‌ها موجب نوعی وحدت و انسجام در آثار شده بود. معروف‌ترین هنرمند این دوره جُنید بود. جنید نقاش بزرگی بود که دستاوردهای مهمّی برای نقاشی ایرانی به ارمغان آورد. او قدیمی‌ترین نقاش ایرانی است که برخی از آثارش را امضا کرده، که حاکی از اهمیت داشتن هنرمند نقاش و اعتبار یافتن وی در جامعه‌ی آن روز است. در آثار جنید فضای نقاشی عمقی عارفانه و لطافتی شاعرانه دارد به طوری که تا مدت‌ها دیگر هنرمندان را تحت تأثیر خود قرار می‌داد.

از کتاب‌های مصور شده در مکتب تبریز و بغداد جلایری ؛ کلیله و دمنه (ابوالمعالی نصرالله منشی ــ ۷۷۵هـ.ق) دیوان خواجوی کرمانی (۷۹۷هـ.ق) و خسرو و شیرین نظامی (۸۰۶هـ.ق) را می‌توان نام برد.

تصویر ۱۴ــ۲ــ برگی از کلیله و دمنه، گیرافتادن دزدی در اتاق، حدود ۷۶۰ هـ.ق. تبریز

ویژگی‌های عمده‌ی این مکتب نقاشی که بهترین نمونه‌هایش به قلم جُنید خلق شده به این قرار است :

همگامی و هماهنگی استادانه میان تصویر و داستان (یا شعر) ــ فراخ بودن فضای تصویر که بیانگر توان فنی و دید وسیع نقاشی است. اختصاص یک صفحه‌ی کامل به تصویر (به‌ویژه در آثار جنید) تنوع چشم‌گیر در ترکیب‌بندی‌ها ؛ رنگ‌های متنوع، تأکید بر فضاهای شاعرانه و عارفانه که متأثر از ادبیات غنی ایرانی است. توجه به منظره‌ی طبیعی و دقت در پرداخت ظریف گل‌ها و درختان، توجه به فضاهای معماری و دقت در ترسیم اجزای آن و استفاده از خطوط اریب در بخش‌هایی از بنا که نوعی عمق را تداعی می‌کند.

آوردن بخشی ازمتن در داخل تصویر، و بالاخره ترسیم پیکرهای بلندقامت و لاغراندام. (تصاویر ۱۴ــ۲، ۱۵ــ۲ و ۱۶ــ۲). دستاوردهای مکتب جلایری پیش‌درآمدی برای نقاشی شکوهمند مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی در سده‌ی بعد بود.

تصویر ۱۵ــ۲ــ برگی از دیوان خواجوی کرمانی، دیدار همای و همایون، اثر جنید، ۷۹۷ هـ.ق. بغداد

تصویر ۱۶ــ۲ــ برگی از خسرو و شیرین نظامی، خسرو در حضور شیرین، ۸۰۶ هـ.ق. تبریز

مکتب شیراز

با مطالعه‌ی آن‌چه گذشت، دانستیم که عناوین مکاتب نقاشی ایرانی غالباً از نام پایتخت‌ها و یا شهرهایی که مرکزیت فرهنگی و هنری داشته‌اند اخذ شده است. شیراز ازجمله شهرهایی است که هرچند طی سده‌های ۸ و ۹ هجری پایتخت رسمی حکومتی مهم نبوده ولی پیوسته در پیشبرد هنر نقاشی ایرانی سهم به‌سزایی داشته است. به دلیل استمرار فعالیت‌های هنری و تحولاتی که در طول این زمان در ویژگی‌های نقاشی شیراز روی داده است آن را در دو بخش ــ سده‌ی هشتم و سده‌ی نهم ــ مطالعه می‌کنیم.

الف) شیراز در سده‌ی هشتم هـ.ق: خطه‌ی فارس و شهر شیراز از معدود سرزمین‌هایی بود که در نتیجه هوشمندی خاندان‌های محلی، که بر فارس حکم می‌راندند، از تهاجم ویرانگر مغول‌ها مصون ماند. در نتیجه، بسیاری ازشاعران و دانشمندان و هنرمندان ازنواحی دیگر به سوی این دیار گریختند و تحت حمایت‌های حکام فارس قرارگرفتند. به این ترتیب بخشی از میراث فرهنگی و هنری ایران در سرزمین فارس محفوظ ماند. سلسله‌های محلی، هم‌چون آل‌اینجو و آل مظفر، که طی سده‌ی هشتم بر فارس حکومت می‌کردند، دوستدار ادب و هنر بودند. این دوران از شکوفاترین اعصار اعتلای شعر و ادب فارسی محسوب می‌شود و حاصل آن ظهور بزرگانی هم‌چون سعدی و حافظ و خواجوی کرمانی است. همگام با ادبیات، کتاب‌آرایی و مصورسازی کتاب نیز در کارگاه‌های شیراز رونق گرفت. حکام شیراز سیاست تجلیل ازگذشته‌ی ایران را در پیش گرفته بودند. فراوانی شاهنامه‌های مصور شده در شیراز این دوره نشان دهنده‌ی همین مطلب است.

هنر شیراز درمسیری متفاوت از مکتب تبریز ایلخانی و عمدتاً در تداوم سنت‌های تصویری عهد سلجوقی گام برمی‌داشت. نگارگران[1] شیراز در سده‌ی هشتم را می‌توان پاسدار سنت‌های هنری قبل از حمله‌ی مغول و حتی قبل از اسلام دانست. آنان از

۱ــ در گذشته‌ای نه چندان دور، برای تصاویر ظریف کتاب‌های قدیمی ایران، لفظ «مینیاتور» مورداستفاده قرار می‌گرفت، اما چون این کلمه ریشه‌ی فارسی و ایرانی ندارد، درسال‌های اخیر، به جای آن لفظ اصیل و فارسی «نگارگری» را به‌کار می‌برند.

تأثیرات بیگانگان به دور بودند ونه تنها برمفاهیم و منابع ایرانی تکیه داشتند بلکه با پرداختن به مضامین تاریخی وسنتی، شکوه ادوار گذشته را یادآوری می‌کردند. به همین جهت آثارنقاشی سده‌ی هشتم شیراز اغلب یکدست و ساده‌اند و اسلوب آن‌ها شبیه تصاویر کتاب ورقه و گلشاهِ عهد سلجوقی است. نقاشی‌های شیراز سترگ‌نما هستند، پیکرهای درشت بر زمینه‌ای ساده و با رنگ تخت ترسیم شده‌اند. گاهی پس زمینه با نقوش تزیین پر می‌شود. فضای تصویری کم‌عمق است. هم‌چنین عوامل تصویر اندک و تعداد رنگ‌های به‌کار رفته محدود است.

از کتاب‌های مصور این مکتب تعدادی شاهنامه است که امروزه در موزه‌های جهان پراکنده‌اند ازجمله شاهنامه‌ی قوام‌الدین وزیر (۷۴۱هـ.ق) و نمونه‌ی دیگر هم مونس الأحرار (محمدبن بدر جاجرمی ۷۴۱هـ.ق) است. (تصاویر ۱۷ــ۲ و ۱۸ــ۲).

تصویر ۱۷ــ۲ــ برگی از شاهنامه‌ی قوام‌الدین وزیر، بهرام گور در کلبه‌ی یک دهقان، ۷۴۱ هـ.ق. شیراز

تصویر ۱۸ــ۲ــ برگی از مونس‌الأحرار، صُور فلکی، ۷۴۱ هـ.ق. شیراز

ب ــ شیراز در سده‌ی نهم هـ.ق: با یورش تیمور گورکانی در اواخر سده‌ی هشتم هجری به ایران، تمامی حکومت‌های محلی یکی پس از دیگری از میان رفتند. جانشینان تیمور امپراتوری بزرگی را تشکیل دادند که مرکز آن هرات بود. نوادگان تیمور امیرانی هنردوست بودند در نتیجه تمامی هنرها و ازجمله کتاب‌آرایی، علاوه بر هرات، در مراکزی هم‌چون شیراز نیز رونق گرفت.

حضور اسکندر سلطان و ابراهیم سلطان که در نیمه‌ی اول سده‌ی نهم در شیراز حاکم بودند عامل مهمی در تحوّل و تعمیق نقاشی در مکتب شیراز شد. دربارهای این دو حاکم محلی، مرکز تجمع و فعالیت اهل فضل و هنر بود. دراین روزگار همکاری و همگامی مثبتی میان مراکز متعدد هنری عهد تیموریان ازجمله شیراز و هرات وجود داشت که باعث پیشرفت هنرهای کتاب‌آرایی ازجمله خوش‌نویسی و تجلید و تذهیب شد.

از کتاب‌های مکتب شیراز در سده‌ی نهم می‌توان : گلچین[1] اسکندر سلطان (۸۱۳هـ.ق) شاهنامه ابراهیم سلطان (حدود۸۳۷هـ.ق) و خاوران نامه (ابن حسام ۸۸۳هـ.ق) را نام برد.

از ویژگی‌های مکتب شیراز در سده‌ی نهم ؛ ترسیم افق رفیع (انتخاب آسمانی کوچک و زمینه‌ای بلند و وسیع) و پوشاندن سطح کوچک آسمان با رنگ طلایی یا آبی، صخره‌های اسفنجی و دندانه‌دار، پیکرهای باریک اندام، چیدن هندسی گل‌ها و بوته‌ها در سطح زمینه، انتخاب زمینه‌ی روشن و قرار دادن عناصر اصلی با رنگی تیره برروی آن، ابرهای پیچان، عدم توجه به حجم‌پردازی، تأکید بر پیکر آدمیان و حیوانات، و ارجحیّت دادن به قرینه‌سازی و سرانجام کاربرد نقوش تزیینی ظریف در بناها و اشیا است. (تصاویر ۱۹ــ۲، ۲۰ــ۲، ۲۱ــ۲ و ۲۲ــ۲).

تصویر ۱۹ــ۲ــ برگی از گلچین اسکندر سلطان، اسیر شدن دارا به‌دست اسکندر، ۸۱۳ هـ.ق. شیراز

به‌نظر شما نقاشِ این اثر برای گردش خوشایند چشم بیننده و تأکید بر موضوع اصلی داستان، کدام تمهیدات هنری را به‌کار بسته است؟

۱ــ «گلچین» یا «منتخبات» به کتاب‌هایی می‌گویند که شامل آثار برگزیده‌ی شاعران و نویسندگان یا مطالب گوناگون علمی و ادبی باشد.

تصویر ۲۰ــ۲ــ برگی از گلچین اسکندر سلطان، بهرام گور در کاخ هفت گنبد، ۸۱۳ هـ.ق. شیراز

تصویر ۲۱ــ۲ــ برگی از شاهنامه‌ی ابراهیم سلطان، گرفتن رستم رخش را، حدود ۸۳۷ هـ.ق. شیراز

تصویر ۲۲ــ۲ــ برگی از خاوران‌نامه‌ی ابن‌حسام، نشان دادن جبرئیل دلاوری‌های حضرت علی (ع) را به پیامبر (ص) ۸۳۳ هـ.ق. شیراز

اگرچه مضمون اغلب کتاب‌های مصور تاریخ نقاشی ایران ادبی است ولی خاوران‌نامه دارای مضمونی مذهبی است. این کتاب حاوی اشعاری حماسی درباره‌ی دلاوری‌های امام علی (ع) است.

پرسش‌ها

۱ــ خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی کیست ؛ و در اعتلای فرهنگ و هنر ایران چه نقشی داشته است؟ شرح دهید.

۲ــ کتاب‌های مصور بر جای مانده از مکتب ایلخانی را نام ببرید و ویژگی‌های نقاشی این عهد را شرح دهید.

۳ــ کتاب‌های مصور برجای مانده ازمکتب جلایری را نام ببرید.

۴ــ ویژگی‌های نقاشی مکتب جلایری (تبریز و بغداد) را توضیح دهید.

۵ ــ نقاشی مکتب شیراز با مکتب تبریز ایلخانی چه تفاوت‌هایی داشت؟ این تفاوت‌ها ازکدام عوامل سرچشمه می‌گرفتند؟

۶ــ ویژگی‌های عمده‌ی نقاشی مکتب شیراز در سده‌ی هشتم را توضیح دهید.

۷ــ چرانقاشان مکتب شیراز در سده‌ی هشتم، به موضوعات حماسی، خصوصاً مصورسازی شاهنامه علاقه نشان می‌دادند؟

۸ ــ دو کتاب مصور برجای مانده از مکتب شیراز در سده‌ی نهم را نام ببرید.

۹ــ ویژگی‌های مکتب نقاشی شیراز در سده‌ی نهم را توضیح دهید.

مکتب هرات

الف) نیمه‌ی اول سده‌ی نهم هجری: پس از مرگ تیمور فرزندش شاهرخ به قدرت رسید (حکومت ۸۵۰ـ۸۰۷ هـ.ق) و هرات را به پایتختی برگزید. او و ولیعهدش بایسنقر میرزا، حمایت گسترده‌ای را از هنر آغاز کردند و هنرمندان و نقاشانی را، که تیمور طی جهان‌گشایی‌های خود از شهرهای مختلف ایران به سمرقند (پایتخت خود) گسیل داشته بود، به هرات آوردند و به کمک آنان کارگاه‌های درباری در هرات فعال گردید.

کارگاه‌های هنری دربارها، محلی جهت تعامل و هم‌فکری اهل فضل و هنر ؛ از جمله خوش‌نویسان، مذهّبان، جلدسازان، کاغذسازان، طراحان و نقاشان و... با دانشمندان و ادیبان و شاعران بود. این همکاری عامل مهمّی در جهت نزدیکی دیدگاه‌های ادبی و هنری به یکدیگر شد و در بالندگی هنرها نقشی به‌سزا داشت. البته برای پدید آمدن چنین شرایطی وجود امیران با فرهنگ و هنرشناس ضرورت داشت، زیرا هزینه‌های آن را دربار می‌پرداخت. هنرمندان فعال در کارگاه‌ها نیز اغلب سفارش‌های دربار را می‌پذیرفتند و اجرا می‌کردند. در این عهد (تیموری) شرایط به‌نحو مطلوبی فراهم شده بود، زیرا نوادگان تیمور غالباً امیرانی هنرپرور و گشاده‌دست بودند و خود نیز فعالیت هنری داشتند. لذا مکتب هرات از دوره‌های تابناک هنر ما محسوب می‌شود.

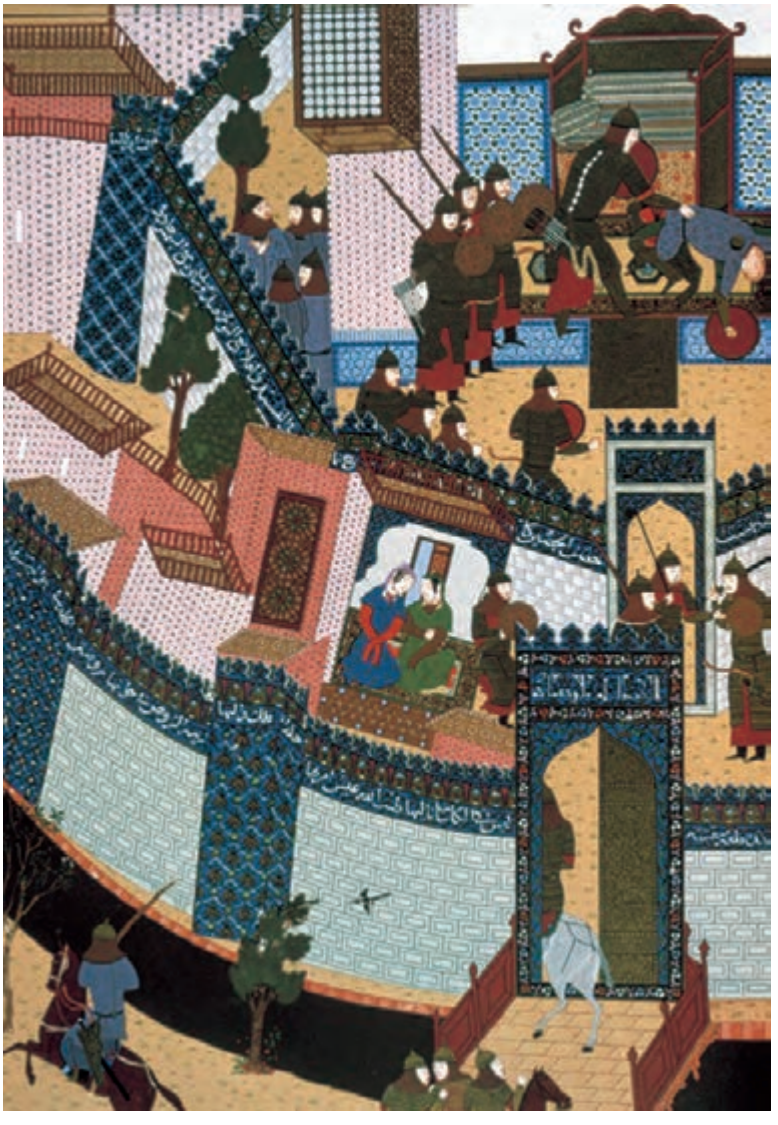
تصویر ۲۳ـ۲ـ برگی از نسخه‌ی همای و همایون، دیدار همای و همایون در باغ، ۸۳۴ هـ.ق. هرات

هنرمندانی هم‌چون قوام‌الدین، امیرخلیل صدر، خواجه غیاث‌الدین و جعفر بایسنقری (خوش‌نویس و سرپرست کتابخانه) در کارگاه‌های هرات کتاب‌های هنرمندانه‌ای را تولید کردند، که از نفیس‌ترین آن‌ها می‌توان به کلیله و دمنه بایسنقری و شاهنامه بایسنقری اشاره کرد.

مطالعه‌ی آثار هرات از تداوم سنت‌های هنر باختر ایران، به‌ویژه آثار جنید و معاصرانش، خبر می‌دهد. ضمن آن‌که این آثار از دستاوردهای مکتب شیراز بی‌بهره نبوده است. نقاشان این عهد از تأثیرات هنر چینی به‌تدریج رهایی یافتند و آثاری با ویژگی‌های کاملاً ایرانی پدید آوردند (تصویر ۲۳ـ۲).

آنان با ایجاد ترکیب‌بندی‌های نامتقارن، امکان خلق آثاری متنوع و پویا را برای موضوعات مختلف فراهم کردند. نقاشی‌های این دوره از ترکیب‌بندی‌های ساده و محکم برخوردارند و جهانی خیال‌انگیز و شاعرانه را نشان می‌دهند. پیکرها ظریف و دقیق ترسیم می‌شوند (تصاویر ۲۴ــ۲، ۲۵ــ۲، ۲۶ــ۲، ۲۷ــ۲).

تصویر ۲۴ــ۲ــ برگی از کلیله و دمنه‌ی بایسنقری، گفت‌وگوی زاغ با جغدها، حدود ۸۳۵ هـ.ق. هرات



تصویر ۲۵ــ۲ــ برگی از شاهنامه‌ی بایسنقری، کشتن اسفندیار ارجاسب را در رویین دژ، اثر امیر خلیل، ۸۳۳ هـ.ق. هرات

تصویر ۲۶ــ۲ــ برگی از شاهنامه‌ی بایسنقری، کشته شدن سیاوش به‌دست گروی‌زره، اثر قوام‌الدین، ۸۳۳ هـ.ق. هرات

میان نقاشی و ادبیات ایرانی پیوسته هم‌گامی مطلوبی وجود داشته است. برای درک بهتر مضامین این تصاویر ظریف و چشم‌نواز، راهی جز رجوع به کتاب‌های ادبی و مطالعه‌ی داستان‌های آن‌ها وجود ندارد.

تصویر ۲۷ــ۲ــ حیوانات افسانه‌ای، اثر محمد سیاه‌قلم، اواخر سده‌ی نهم هـ.ق. هرات

تصویر ۲۸ــ۲ــ تاج‌گذاری سلطان حسین بایقرا، اثر منصور، ۸۷۶ هـ.ق. هرات

تصویر ۲۹ــ۲ــ برگی از گلستان سعدی، دو کشتی‌گیر، اثر شاه مظفر، ۸۸۱ هـ.ق. هرات

ب) نیمه‌ی دوم سده‌ی نهم هـ.ق؛ عصر بهزاد: فعالیت کارگاه‌های هنری هرات پس از مرگ شاهرخ و بایسنقر میرزا، اگرچه موقتاً دچار رکود شد امّا با به قدرت رسیدن سلطان حسین بایْقَرا (حکومت ۹۱۲ــ۸۷۳ هـ.ق)، آخرین شاه تیموری، بار دیگر فعالیت‌های هنری مورد حمایت قرار گرفت. کارگاه‌ها فعال شد و عصری شکوهمند در تاریخ نقاشی ایران پدیدار گشت. حمایت سلطان حسین بایقرا و وزیر دانشمندش میرعلیشیر نوایی از دانشمندان و هنرمندان و هم‌چنین آرامش سیاسی عصر سلطنت او موجب شکوفایی علوم، ادبیات و نقاشی و کتاب‌آرایی گردید.

از استادان مکتب هرات در زمان سلطان حسین بایقرا باید روح‌الله میرک، منصور و شاه مظفر (پسر منصور) را نام برد. اغلب هنرمندان نام‌برده علاوه‌بر نقاشی در خوش‌نویسی و تذهیب و دیگر فنون کتاب‌آرایی نیز دستی داشتند. امّا مشهورترین نقاش عصر تیموری کسی جز کمال‌الدین بهزاد (۹۴۲ــ۸۶۵ هـ.ق) نیست و بسیاری او را تابناک‌ترین چهره‌ی تاریخ نقاشی ایران می‌دانند (تصاویر ۲۸ــ۲ و ۲۹ــ۲).

دستاوردهای هنری چشم‌گیر بهزاد، نه‌تنها در میان هنرمندان هم‌عصر وی در هرات کاملاً مشهود، مؤثر و مورد تقلید بود، بلکه بر کار نقاشان بعدی در ایران، هند، ترکیه (عثمانی) و آسیای میانه بسیار تأثیرگذار بود.

بهزاد در هرات به‌دنیا آمد و ظاهراً در کودکی یتیم بوده است. روح‌الله میرک نگهداری و سرپرستی وی را به‌عهده گرفت و به او نقاشی آموخت. بهزاد در محفل میرعلیشیر نوایی و به تشویق و حمایت او از جهت فکری و هنری پرورش یافت. سپس به خدمت سلطان حسین درآمد و مهم‌ترین آثار خود را در این زمان آفرید. بهزاد تا فروپاشی حکومت تیموریان در هرات بود. تا آن‌که پس از فتح این شهر به‌دست شاه اسماعیل صفوی، به‌دعوت وی به همراه تعدادی از همکاران و شاگردانش به پایتخت جدید یعنی تبریز رفت. در تبریز و دربار صفوی نیز مقدمش را گرامی داشتند. او از طرف شاه اسماعیل به سرپرستی کتابخانه‌ی سلطنتی و کارگاه‌های هنری منصوب شد (۹۲۸ هـ.ق) و تا اوایل حکومت شاه تهماسب صفوی زنده بود. سرانجام در تبریز درگذشت و در همان شهر به خاک سپرده شد.

هنرمندان تبریز عصر صفوی به‌طور عمده از شاگردان بهزاد به‌شمار می‌روند.

نقاشانی هم‌چون شیخ‌زاده و میرمصوّر مستقیماً از تعالیم این استاد بزرگ بهره برده‌اند. بهزاد هنرمندی است که با آفرینش آثاری ارزنده و نیز تعلیم شاگردانی ممتاز جایگاه رفیعی در تاریخ هنر ایران به خود اختصاص داده است او علاوه بر این‌که انتقال‌دهنده‌ی دستاوردهای هنری گذشتگان بود، با مهارت و ذوق هنری خویش و پای‌بندی به اصول نگارگری توانست نوآوری و تحول عمده‌ای در شیوه‌ی متداول ایجاد کند.

نوآوری‌های او هم در زمینه‌ی مفاهیم و مضامین نقاشی و هم در عرصه‌ی تکنیک و شیوه‌ی کار، چشم‌گیر است (تصویر ۳۰ـ۲).

تصویر ۳۰ـ۲ـ برگی از بوستان سعدی، یوسف و زلیخا در کاخ، اثر کمال‌الدین بهزاد، ۸۹۴ هـ.ق. هرات

آیا می‌دانید کمال‌الدین بهزاد در انتخاب رنگ لباس یوسف و زلیخا چه مسائلی را رعایت کرده است؟ آن‌ها را تشریح کنید. میان نقوش به‌کار رفته در تزیینات این کاخ با نقوش کاشی‌کاری‌های بناهای دوره تیموری چه شباهت‌هایی را می‌توان یافت؟

او برای خط اهمیتی ویژه قایل شد و با طراحی قوی، پیکرها را به حرکت درآورد. چشم‌انداز طبیعی و منظره‌ی معماری را به مکانی واقعی برای حضور انسان‌ها تبدیل کرد. اجزای تصویر را با دقتی قابل تحسین در ترکیب‌بندی خویش جای داد و عوامل را به وحدتی کامل رساند. از تأثیرات متقابل رنگ‌ها و ارزش‌های بصری آن بهره برد و توانست میان اشخاص، اشیا و محیط و خصوصاً معماری ارتباطی هماهنگ برقرار کند.

موضوع اصلی در آثار بهزاد انسان است. انسان در نقاشی‌های او به‌صورتی پویا و واقع‌نمایانه به تصویر درمی‌آید، به‌ویژه وی تلاش می‌کند انسان را در محیطی طبیعی و با حالات روزمره نشان دهد و برای هرکس عملکردی ملموس و مشخص درنظر گیرد (تصاویر ۳۱ــ۲ و ۳۲ــ۲).

در میان آثار فراوان منسوب به بهزاد می‌توان از بوستان سعدی (۸۹۴ هـ.ق) و خمسه‌ی نظامی (۸۹۸ هـ.ق) نام برد. هم‌چنین تعدادی نقاشی تک‌چهره از وی برجای مانده است.

ویژگی‌های آثار بهزاد، به‌عنوان شاخصه‌های کلی مکتب هرات، در نیمه‌ی دوم سده‌ی نهم هجری تجلّی یافته است.

تصویر ۳۱ــ۲ــ برگی از بوستان سعدی، مجلس بحث طلاب در مسجد، اثر کمال‌الدین بهزاد، ۸۹۴ هـ.ق. هرات

تصویر ۳۲ــ۲ــ برگی از خمسه‌ی نظامی، ساختن کاخ خُوَرنَق، اثر کمال‌الدین بهزاد، ۸۹۸ هـ.ق. هرات

بهزاد برای خلق هر اثر، اندیشه‌ی هنرمندانه‌ی ویژه‌ای به‌کار می‌بندد. مثلاً در این نگاره با قرار دادن پیکرهای تیره‌رنگ کارگران ساختمانی و بنّایان بر زمینه‌ای به رنگ کرمِ روشن بر تحرک و پویایی صحنه افزوده است.

دوره‌ی صفوی ۱۱۳۸ــ۹۰۷ هـ.ق

مکتب تبریز (نیمه‌ی اول سده‌ی دهم هـ.ق)

عهد صفوی از دوره‌های مهم هنری ایران اسلامی به‌شمار می‌رود. شاهان قدرتمند و هنردوست سلسله‌ی صفوی توانستند با تکیه بر ملیّت ایرانی و مذهب تشیّع، که از این زمان در ایران رسمیت یافت، عصر درخشانی در زمینه‌های مختلف هنری، به‌ویژه هنر نقاشی، پدید آورند.

شاه اسماعیل بنیان‌گذار صفویه، شهر تبریز را به پایتختی برگزید و با حمایت بی‌دریغی که از هنر و هنرمندان داشت به‌سرعت کارگاه‌های هنری در این شهر رونق دوباره یافتند و تبریز به مرکز پویایی هنری تبدیل شد. نگارگری در این شهر زمانی به درخشش نهایی رسید که به دعوت شاه اسماعیل، کمال‌الدین بهزاد و برخی همکاران و شاگردانش در تبریز اقامت کردند.

بهزاد در حدود سال ۹۱۶ هـ.ق به تبریز آمد و پس از چندی از طرف شاه صفوی به مدیریت کارگاه‌های هنری و ریاست کتابخانه‌ی سلطنتی منصوب گردید. نظارت و رهبری هنری بهزاد مکتب تبریز را به بالاترین درجه در مصورسازی کتاب رسانید و نفیس‌ترین کتاب‌های هنری تاریخ ایران در این کارگاه‌ها تولید شد. تمامی هنرمندان نامدار مکتب تبریز صفوی، یا به‌طور مستقیم شاگرد بهزاد بودند و یا از آثار و شیوه‌های هنری وی بهره گرفتند. بنابراین گروهی از نگارگران خلّاق، آثار ریز نقشی را پدید آوردند که در تاریخ نقاشی کم‌نظیر است. این هنرمندان، علاوه بر فعالیت در زمینه‌ی مصورسازی کتب، به طراحی فرش و دیگر دست‌بافت‌ها نیز می‌پرداختند.

از هنرمندان نگارگری که در مکتب تبریز صفوی فعال بودند می‌توان به ؛ آقا میرک، سلطان محمد، شیخ‌زاده، میرمصور، میرسیدعلی (پسر میر منصور) دوست محمد و عبدالعزیز اشاره کرد (تصاویر ۳۳ــ۲، ۳۴ــ۲ و ۳۵ــ۲).

تصویر ۳۳ــ۲ــ برگی از شاهنامه‌ی تهماسبی، فردوسی در بارگاه سلطان محمود غزنوی، اثر میرمصور، ۹۳۱ هـ.ق. تبریز

شاهنامه‌ی تهماسبی با ۲۵۸ تصویر از پرکارترین کتاب‌های مصور تاریخ نقاشی ایران به‌شمار می‌رود. این کتاب حدود چهارصد سال پیش از ایران خارج شد و در موزه‌ی توپ قاپوسرای استانبول نگه‌داری می‌شد تا این‌که در حدود یکصد سال پیش امریکاییان به طریقی آن را به کشور خود بردند. خوش‌بختانه در سال ۱۳۷۴ هـ.ش. این شاهکار عظیم (بخش عمده‌ی آن) به زادگاه اصلی خود بازگشت و اکنون در موزه‌ی هنرهای معاصر تهران نگه‌داری می‌شود.

تصویر ۳۴ــ۲ــ برگی از شاهنامه‌ی تهماسبی، در بارگاه کیومرث، اثر سلطان محمد، ۹۳۱ هـ.ق. تبریز

تصویر ۳۵ــ۲ــ جزئیات تصویر در بارگاه کیومرث

برای درک بهتر این آثار و ظرافت‌های فوق‌العاده‌ی به‌کار رفته در آن‌ها، لازم است بدانیم که اندازه‌ی اصلی‌شان از حدود ۲۵ــ۱۵ سانتی‌متر بیش‌تر نیست.

با مطالعه‌ی دقیق آثار مکتب تبریز، این ویژگی‌ها را می‌توان برای آن برشمرد : تمامی قسمت‌های تصویر با دقت و ظرافت بسیار نقاشی شده است، فضای تصویر شکوهمند، سرورانگیز و فراخ است، رنگ‌ها بسیار درخشان و متنوع‌اند، بهره‌گیری از رنگ طلا فراوان است، صحنه‌ها خیال‌انگیز و شاعرانه‌اند، هر تصویر تمامی صفحه‌ی کتاب را فرا می‌گیرد، در ترسیم جامه‌ها، عمامه‌ها و کلاه‌ها از پوشاک معمول مردم همان دوره استفاده شده است، ترکیب‌بندی و حالت کلّی تصاویر، برحسب موضوع داستان، تغییر می‌کند. به مناظر طبیعی، به‌ویژه صحنه‌های کوهستانی، توجه ویژه شده است و چشم‌اندازها با گل‌ها و گیاهان بسیار ظریف و زیبا آراسته شده‌اند (تصویر ۳۶ــ۲).

تصویر ۳۶ــ۲ــ برگی از شاهنامه‌ی تهماسبی، دیده شدن زال توسط کاروانیان، اثر عبدالعزیز، ۹۳۱ هـ.ق. تبریز

از نسخه‌های مهم مصور شده در این دوره می‌توان : شاهنامه‌ی تهماسبی (۹۳۱ هـ.ق) دیوان حافظ (۹۳۹ هـ.ق) و خمسه‌ی تهماسبی (۹۵۰ هـ.ق) را نام برد (تصاویر ۳۷ــ۲، ۳۸ــ۲، ۳۹ــ۲ و ۴۰ــ۲).

تصویر ۳۷ــ۲ــ برگی از دیوان حافظ، رسوایی در مسجد، اثر شیخ‌زاده، ۹۳۹ هـ.ق. تبریز

تصویر ۳۸ــ۲ــ برگی از خمسه‌ی تهماسبی، معراج پیامبر، اثر سلطان محمد، ۹۵۰ هـ.ق. تبریز

تصویر ۳۹ــ۲ــ برگی از خمسه‌ی تهماسبی، گوش فرا دادن انوشیروان به گفت‌وگوی جغدان در کاخ ویرانه، اثر آقا میرک، ۹۵۰ هـ.ق. تبریز

تصویر ۴۰ــ۲ــ برگی از خمسه‌ی تهماسبی، آوردن مجنونِ در زنجیر به خیمه‌گاه لیلی، اثر میرسیدعلی، ۹۵۰ هـ.ق. تبریز

مکتب اصفهان (سده‌ی یازدهم هـ.ق)

در گذشته به تَبَع تغییر پایتخت‌ها، مراکز هنری نیز جابه‌جا می‌شد به همین دلیل بود که با انتقال پایتخت به شهر قزوین، در اواسط سده‌ی دهم هـ.ق، تبریز به‌تدریج اهمیت و مرکزیت هنری خود را از دست داد و فعالیت‌های هنری به‌مدت کوتاهی در قزوین متمرکز شد و چون با تغییری مجدّد، پایتخت از قزوین به اصفهان منتقل شد، این شهر برای همه‌ی هنرها و از جمله نقاشی مرکزیت یافت.

شهر اصفهان، در آغاز سده‌ی یازدهم هـ.ق، توسط شاه عباس اول (حکومت ۱۰۳۸ــ۹۹۶ هـ.ق) به پایتختی برگزیده شد و دیری نگذشت که در اثر کاردانی و هوشمندی این شاه صفوی، توسعه‌ی چشم‌گیر اقتصادی و اجتماعی در اصفهان و به تَبع آن در سراسر کشور، پدیدار شد. تغییر سلیقه‌ی دربار، پیدایش و رشد طبقات اجتماعیِ جدید و ایجاد روابط تجاری و بازرگانی گسترده با اروپا، تغییرات سریع و چشم‌گیری را در عرصه‌ی نقاشی به‌دنبال داشت. با توجه به تنوع کمّی و کیفی تولیدات تصویری این دوره، نقاشی‌های مکتب اصفهان را در سه گروه می‌توان بررسی کرد : رقعه‌نگاری، فرنگی‌سازی و دیوارنگاری.

الف) رقعه‌نگاری: در سده‌ی یازدهم و در مکتب اصفهان تحولاتی جدّی در فرم و محتوای هنری پدید می‌آید[1] از جمله آن که روند سنتی کتاب‌آرایی، که به شکفتگی نهایی خود در سده‌ی دهم رسیده بود، ادامه نمی‌یابد و به‌جای آن نوع جدیدی از نقاشی، که مستقل از کتاب‌هاست، به‌نام رقعه‌ی مصور تولید می‌شود.

۱ــ در این دوره هم شکل ارائه‌ی آثار تصویری و هم موضوعات و مفاهیم، متناسب با تحولات جدید تغییر می‌کند.

این رُقعه‌ها تک‌نگاره‌هایی هستند که اگرچه به پیروی از ساختارهای سنتی نگارگری اجرا شده‌اند ولی استقلال موضوعی دارند. و با آن‌که ممکن است اشعاری با خط خوش در اطراف آن‌ها نوشته شود ولی ارتباطی موضوعی با کتاب‌ها و داستان‌ها ندارند. تولید این نوع جدید از نقاشی، نشانگر تغییر نظام عرضه و تقاضا در نقاشی این دوره است.

باید گفت از دوره‌ی مغول‌ها (مکتب تبریز ایلخانی) فعالیت کارگاه‌های هنری درباری که با حمایت حکام فرهنگ‌پرور تداول داشت عامل مهمی در تولید کُتب نفیس و نقاشی‌های داخل آن بود، امّا با قطع این حمایت در اواسط سده‌ی دهم هـ.ق. هنرمندان مسیرهای تازه و حامیان جدیدی را جست‌وجو و تجربه کردند که رونق رقعه‌های مصور از نتایج این جست‌وجوها بود. رقعه‌ها اصلی‌ترین نوع تولید تصویری طیّ سده‌ی یازدهم هـ.ق در اصفهان است که توسط استاد بزرگ این دوره رضا عباسی و شاگردان و پیروان بسیارش پی‌گیری می‌شد (تصاویر ۴۱ــ۲، ۴۲ــ۲ و ۴۳ــ۲).

تصویر ۴۱ــ۲ــ رقعه‌ی مصور، گلگشت، اثر رضا عباسی، ۱۰۲۰ هـ.ق. اصفهان

تصویر ۴۲ــ۲ــ طرحی از چهره‌ی پیرمرد، اثر رضا عباسی، ۱۰۲۳ هـ.ق. اصفهان

تصویر ۴۳ــ۲ــ رقعه‌ی مصور، ساقی، اثر رضا عباسی، ۱۰۳۹ هـ.ق. اصفهان

اگرچه در رقعه‌های مکتب اصفهان از ظرافت‌های دوره‌ی پیشین خبری نیست ولی مهارت در قلم‌گیری بسیار چشم‌گیر است. در این‌گونه طراحی امکان تغییر و بازسازی تقریباً منتفی است و نقاش می‌بایست دست و قلمی خطاناپذیر داشته باشد.

از هنرمندان مکتب اصفهان، که عمدتاً رقعه‌نگاری کرده‌اند، علاوه بر رضا عباسی، باید از محمد یوسف، محمدقاسم، شفیع عباسی و محمدمعین مصوّر نام برد.

ویژگی‌های نقاشی مکتب اصفهان، که اغلب در رقعه‌های مصور مشاهده می‌شود، عبارت‌اند از ؛

۱ــ جدا شدن مسیر نقاشی از مصورسازی کتاب و کسب استقلال صفحه‌ی نقاشی ؛

۲ــ کاهش عناصر تصویری، به‌ویژه تقلیل تعداد پیکرها ؛

۳ــ اهمیت یافتن موضوعات تغزلی، عاشقانه و اشرافی ؛

۴ــ تأکید بر عنصر خط، به‌خصوص اهمیت یافتن قلم‌گیری‌های پیچان و پرتحرک ؛

۵ــ تقلیل اهمیت رنگ و استفاده نکردن از فام‌های درخشان و خالص و متنوع ؛

۶ــ واقع‌نمایی نسبی در نمایش حالات چهره‌ها، به‌ویژه پوشاک افراد ؛

۷ــ کاهش پیوند میان پیکرها و محیط، اعم از منظره‌ی طبیعی و معماری ؛

۸ــ و ساده شدن موضوع کار هنرمند و تناسب آن با توان خرید سفارش‌دهندگان، که اغلب تجّار و بازرگانان بودند (تصاویر ۲ــ۴۴، ۲ــ۴۵، ۲ــ۴۶ و ۲ــ۴۷).

تصویر ۲ــ۴۴ــ رقعه‌ی مصور، عشّاق، اثر محمدیوسف‌الحسینی، ۱۰۰۹ هـ.ق. اصفهان

تصویر ۲ــ۴۵ــ رقعه‌ی مصور، جوانی در لباس فرنگی، اثر محمدمعین مصور، ۱۰۵۸ هـ.ق. اصفهان

محمدمعین مصور از موفق‌ترین شاگردان و پیروان رضا عباسی است. در آثار وی هم‌چون دیگر رقعه‌نگاران مکتب اصفهان، ساختار اثر ایرانی و سنّتی باقی می‌ماند ولی در برخی عناصر از فرهنگ و اندیشه‌ی غربی تأثیر می‌پذیرد. مانند پوشاک جوان و سگ دست‌آموز همراهش در این تصویر.

تصویر ۴۶ــ۲ــ رقعه‌ی مصور، ساقی، اثر محمدمعین مصور، اواسط سده‌ی ۱۱ هـ.ق. اصفهان

تصویر ۴۷ــ۲ــ رقعه‌ی مصور، زندگی روستایی، اثر محمدقاسم، اواسط سده‌ی ۱۱ هـ.ق. اصفهان

ب) فرنگی‌سازی: در مکتب اصفهان، و به موازات روابط تجاری با غرب، ارتباط فرهنگی و هنری نیز میان برخی کشورهای اروپایی با ایران برقرار می‌شود و در کنار انتقال آثار بعضی از هنرمندان به اروپا، تابلوهایی از کشورهای غربی به ایران وارد می‌شود. به همراه این آثار، برخی نقاشان و هنرمندان غربی، هم‌چنین ابزارهای جدیدی مانند رنگ روغنی[۱] و بوم‌های پارچه‌ای به بازارهای هنر ایران راه پیدا می‌کند. هنرمندان اروپایی، اغلب توسط ارامنه‌ی جلفای اصفهان، برای تزیین کلیساهای آنان و یا اجرای برخی

۱ــ رنگ‌های درخشانی است، که در نگاره‌های ایرانی به‌کار می‌رفت و از ترکیب رنگ ماده (گیاهی یا معدنی) به‌علاوه صمغ یا سفیده‌ی تخم‌مرغ به‌دست می‌آمد. قلم‌موها را نیز از موی سنجاب یا گربه تهیه می‌کردند و بر روی کاغذهایی که به روش‌های سنّتی تولید می‌شد نگاره‌ها را اجرا می‌کردند. به این جهت رنگ روغنی و بوم‌های پارچه‌ای، که از اروپا به ایران وارد شد، برای هنرمندان ابزاری جدید به‌شمار می‌رفت.

سفارش‌های شاه یا بزرگان عهد صفوی راهی ایران می‌شدند. در همین راستا به‌تدریج فرهنگ و هنر اروپایی به ایران نفوذ می‌کند و زمینه‌های مناسبی برای تلفیق هنر اروپایی با نگارگری ایران به‌وجود می‌آید.

نفوذ نقاشی اروپایی را در این دوره با عواملی چون طبیعت‌گرایی، تلاش برای ژرف‌نمایی (پرسپکتیو)، سایه‌پردازی، پلان‌بندی و شباهت‌سازی می‌توان دید. محمدزمان و علی‌قلی جُبّه‌دار از شاخص‌ترین هنرمندانی هستند که این تلفیق در آثارشان دیده می‌شود (تصاویر ۴۸ــ۲ و ۴۹ــ۲).

تصویر ۴۸ــ۲ــ فرنگی‌سازی، دیدار خویشاوندان از مجنون در بیابان، اثر محمد زمان، ۱۰۸۶ هـ.ق. اصفهان

در این تصویر اگرچه موضوع کاملاً ایرانی است ولی برخلاف رقعه‌های پیشین، ساختار اثر دگرگون شده و به‌شدّت متأثر از هنر واقع‌گرای غربی است.

تصویر ۴۹ــ۲ــ فرنگی‌سازی، مجلس بزم شاه سلیمان صفوی، اثر علی‌قلی جُبّه‌دار، اواخر سده‌ی ۱۱ هـ.ق. اصفهان
به‌نظر شما در چنین آثاری، هنرمند تا چه حد بر اصول پرسپکتیو و نورپردازی واقف بوده است؟

ج) نقاشی دیواری: رونق عمومی نقاشی در سده‌ی یازدهم هجری قمری موجب گردید که نقاشان عرصه‌های جدیدی را در دنیای هنر بگشایند. از جمله‌ی این عرصه‌ها تجدید حیات نقاشی دیواری پس از صدها سال بود. در مباحث گذشته خواندیم که پس از گسترش دین اسلام، کم‌کم نقاشی دیواری اهمیّت و کاربرد خود را از دست می‌دهد و دیوار بناها، به‌جای نقاشی، با گچ‌بری و کتیبه‌های خوش‌نویسی و نقوش تجریدی آراسته می‌شوند. در عصر صفوی تعدد کاخ‌ها و بناهای اشرافی و تمایل به اتمام هرچه زودتر آن‌ها، موجب می‌شود در مکتب اصفهان نقاشی دیواری مجدداً رواج یابد.

نقاشی‌های دیواری و بسیاری از کاشی‌های تصویری به‌کار رفته در بناهای صفوی در اصفهان، ارتباط تنگاتنگ میان رقعه‌های مصور را با این‌گونه آثار تصویری نشان می‌دهد. نقاشی‌های دیواری اصفهان بیش‌تر توسط رقعه‌نگاران (شاگردان رضا عباسی) اجرا شده‌اند و البته به لحاظ شیوه‌های اجرا فضاسازی و موضوع حد فاصلی میان رقعه‌های مصوّر و آثار فرنگی‌سازی است.

روند دور شدن از سنت‌های ویژه‌ی نگارگری ایرانی و نزدیکی به طبیعت نگاری غربی را، که در رقعه‌نگاری این روزگار مشهود بود، در دیوارنگاره‌ها نیز می‌توان ملاحظه کرد. به‌همین دلیل آثار متأخّرتر نزدیکی بیش‌تری با فرنگی‌سازی دارند و این می‌تواند نشانگر تغییر سلیقه‌ی دربار صفوی باشد زیرا دربار سفارش‌دهنده‌ی اصلی این‌گونه نقاشی‌ها بود. مهم‌ترین نقاشی‌های دیواری عهد صفوی را در کاخ‌های عالی‌قاپو و چهل ستون اصفهان می‌توان تماشا کرد (تصاویر ۵۰ــ۲ و ۵۱ــ۲).

تصویر ۵۰ــ۲ــ نقاشی دیواری، بزم در دامان طبیعت، حدود ۱۰۳۰ هـ.ق. کاخ عالی‌قاپو، اصفهان

تصویر ۵۱ــ۲ــ نقاشی دیواری، مجلس پذیرایی شاه عباس، حدود ۱۰۷۰ هـ.ق. کاخ چهل‌ستون، اصفهان

پرسش‌ها

۱ــ نقاشان مکتب هرات را در نیمه‌ی اول سده‌ی نهم نام ببرید.
۲ــ تداوم کدام سنت هنری در نقاشی هرات نیمه‌ی اول سده‌ی نهم به‌چشم می‌خورد؟ نام ببرید.
۳ــ از چه زمانی نقاشان ایرانی از تأثیرات هنر چین رهایی یافتند و ویژگی‌های بارز ایرانی بر تصاویر حاکم شد؟
۴ــ ویژگی‌های نقاشی‌های مکتب هرات را در نیمه‌ی اول سده‌ی نهم بیان کنید.
۵ــ کتاب‌های مصور مکتب هرات را در نیمه‌ی اول سده‌ی نهم نام ببرید.
۶ــ نقاشان مکتب هرات را در نیمه‌ی دوم سده‌ی نهم نام ببرید.
۷ــ ویژگی‌های آثار کمال‌الدین بهزاد را توضیح دهید.
۸ــ مهم‌ترین کتاب‌های مصوری را، که حاوی آثار کمال‌الدین بهزاد است، نام ببرید.
۹ــ درخشش نهایی مکتب نقاشی تبریز صفوی تحت چه شرایطی و چه زمانی اتفاق افتاد؟
۱۰ــ نقاشان مکتب تبریز صفوی را نام ببرید. (حداقل سه مورد)
۱۱ــ ویژگی‌های نقاشی‌های مکتب تبریز صفوی را توضیح دهید. (حداقل سه مورد)
۱۲ــ سه کتاب مصور مکتب تبریز صفوی را توضیح دهید.
۱۳ــ رقعه‌ی مصور چیست و از چه زمانی در نقاشی ایران رواج یافته است؟
۱۴ــ نگارگران مکتب اصفهان را نام ببرید. (حداقل سه مورد)
۱۵ــ ویژگی‌های نقاشی‌های مکتب اصفهان را توضیح دهید. (حداقل سه مورد)
۱۶ــ سه شاخه‌ی مختلف نقاشی را در مکتب اصفهان نام ببرید.
۱۷ــ فرنگی‌سازی چگونه و از چه زمانی در نقاشی ایران آغاز شد؟
۱۸ــ فرنگی‌سازان مکتب اصفهان را نام ببرید.
۱۹ــ نفوذ مظاهر نقاشی اروپایی در نقاشی ایران را نام ببرید.
۲۰ــ مهم‌ترین نقاشی‌های دیواری عهد صفوی در کدام بناهای تاریخی و توسط چه کسانی اجرا شده است؟
۲۱ــ ویژگی‌های نقاشی دیواری در مکتب اصفهان را توضیح دهید.

دوره‌ی فترت[1] (حدود ۱۱۷۰ــ۱۱۰۰ هـ.ق)

از آغاز سده‌ی دوازدهم هجری ضعف و ناتوانی در ارکان حکومت صفوی آشکار گردید و در سال ۱۱۳۸ هـ.ق به سقوط آن سلسله انجامید و چندی بعد نادرشاه افشار قدرت یافت. نظر به بی‌علاقگی نادرشاه به هنر و نیز به علت پریشانی اوضاع اجتماعی و ناآرامی‌های پدید آمده، هنرها اعتلای خود را از دست دادند به همین دلیل از حدود سال‌های ۱۱۰۰ تا ۱۱۷۰ هـ.ق را دوره‌ی فترت در هنر ایران می‌نامند. معدود آثار تولید شده در این سال‌ها تنها نشانگر تداوم شیوه‌ی فرنگی‌سازی اصفهان، آن هم با کیفیتی نازل است.

مکتب زند و قاجار (حدود ۱۲۷۰ــ ۱۱۷۰ هـ.ق)

با قدرت یافتن کریم‌خان زند و بازگشت آرامش و آسایش نسبی به جامعه و انتخاب شیراز به پایتختی، بار دیگر هنرها مورد توجه قرار گرفتند و رونق یافتند. کم‌کم در نقاشی ایران شیوه و سبکی جدید پدید آمد که حدود یکصد سال پایدار ماند. این شیوه، که مستقیماً به سلیقه و حمایت‌های طبقه حاکم و دربار وابسته بود، از عهد زندیّه آغاز می‌شود. با انتقال قدرت از زندیه به قاجارها و انتخاب تهران به عنوان پایتخت این شیوه به شهر تهران منتقل می‌شود و در دوره‌ی فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۵۰ــ ۱۲۱۲ هـ.ق) به اوج خود می‌رسد و تا اوایل حکومت ناصرالدین‌شاه تداوم می‌یابد.

در این روزگار روش غالب، استفاده از رنگ روغنی و بوم‌های پارچه‌ای بزرگ است این وسیله‌ی جدید که از اواسط حکومت صفویه و در مکتب اصفهان، در میان نقاشان رواج یافته بود به‌تدریج اصلی‌ترین ابزار در تولید تابلوهای نقاشی می‌شود. نقاشی زیرلاکی نیز که با آبرنگ اجرا می‌شد در این دوره رونق می‌یابد و از استادان آن می‌توان علی اشرف و لطفعلی صورتگر را نام برد (تصویر ۵۲ــ۲).

تصویر ۵۲ــ۲ــ گل و مرغ، نقاشی زیرلاکی، اثر لطفعلی صورتگر، سده‌ی ۱۳ هـ.ق

۱ــ **فترت:** سستی، ضعف و شکستگی. فاصله‌ی میان دو موقعیت و دو رویداد

تصویر ۵۳ــ۲ــ نوازنده‌ی دف، اثر ابوالقاسم، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۳۰ هـ.ق

موضوع اصلی نقاشی‌های عصر زند و قاجار انسان است ولی انسانی نمایشی که حالتی تصنّعی دارد و به روشی تزیینی تصویر می‌شود. در این تصاویر نقاش چندان در پی شبیه‌سازی نیست و بیش‌تر به شکوه و جلال ظاهری اهمیت می‌دهد. مردها غالباً افراد مهم جامعه، از جمله شاه و درباریان هستند ولی زن‌ها رامشگران و مطربان‌اند. اگرچه جایگاه اجتماعی زنان و مردان در نقاشی‌های زند و قاجار متفاوت است ولی هر دو در حالتی متظاهرانه و غرق در جواهرات، در کنار پنجره، پرده و یا نرده‌ای مشبّک، در حالت روبه‌رو، که نگاهی با وقار و آرام به دوردست‌ها دارند، به تصویر درمی‌آیند. قراردادهای مشترکی در چهره و اندام آن‌ها رعایت می‌شود از جمله چشم‌های خمار، ابروان پیوسته، کمر باریک، دست‌های حنا بسته، و پوشاکی اشرافی که در آن روزگار متداول بود. در این نقاشی‌ها ترکیب‌بندی‌ها متقارن، ایستا و ساده است و اغلب کادرهای عمودی تصویر را یک یا دو پیکر در اندازه‌های بزرگ اشغال می‌کند. اندازه و شکل پرده‌های نقاشی بیش‌تر تابعی از شکل طاقچه‌ها یا فضایی است که تابلو در داخل آن نصب می‌گردد. ابزارها و لوازم موجود در اطراف پیکرها نیز جنبه‌ی نمایشی و اشرافی دارد، گلدانی پرگل، ظرفی پُر از میوه و تُنگ شربت (تصویر ۵۳ــ۲).

در مکتب زند و قاجار تنوع رنگ‌ها محدود است و بیش‌تر مایه‌ی رنگ‌های قرمز خودنمایی می‌کند. عنصر خط اهمیت خود را از دست می‌دهد ولی عنصر بافت مورد توجه نقاشان قرار می‌گیرد. آنان با ایجاد بافت‌های درشت با لکّه‌های رنگی خاص تلاش می‌کنند زیورآلات و جواهرات را هرچه چشم‌گیرتر به تصویر بکشند.

در این پیکرنگاری‌ها ترکیب خوشایندی میان سنّت‌های خاصِ نقاشیِ دو بعد نمای ایرانی و شیوه‌ی سه بعد نما و واقع‌پرداز اروپایی پدید می‌آید. نقاشانی هم‌چون آقاصادق و آقاباقر این شیوه را در شیراز آغاز کردند ولی اوج انسجام ساختاری این آثار در نقاشی استادانی نظیر میرزا بابا و مهرعلی اصفهانی در عهد فتحعلی شاه قاجار دیده می‌شود. دستاوردهای تصویری این دو استاد به‌مدت پنجاه سال برای نقاشان نسل بعدی یعنی عبدالله‌خان، سیدمیرزا و ابوالقاسم سرمشقی مطمئن می‌شود (تصاویر ۵۴ــ۲، ۵۵ــ۲، ۵۶ــ۲ و ۵۷ــ۲).

تصویر ۵۵ــ۲ــ فتحعلی شاه، اثر میرزا بابا، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۱۳ هـ.ق

تصویر ۵۴ــ۲ــ فتحعلی شاه در لباس رسمی، اثر مهر علی اصفهانی، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۲۸ هـ.ق

آویختن این قبیل تابلوها بر دیوار کاخ‌ها و تالارهای اشرافی نشانگر نوعی پیوند میان هنر نقاشی و معماری است در حالی که نگارگری پیوندی تنگاتنگ با ادبیات دارد.

تصویر ۵۶ــ۲ــ چهره‌ی عباس میرزا، اثر عبدالله خان، رنگ روغن روی بوم، حدود ۱۲۴۰ هـ.ق

تصویر ۵۷ــ۲ــ شاهزاده‌ی قاجار، اثر محمد حسن افشار، رنگ روغن روی بوم، حدود ۱۲۴۰ هـ.ق

طبیعت‌گرایی در نقاشی ایران

ابوالحسن غفاری از شاگردان مهرعلی اصفهانی است. وی در دوره‌ی حکومت محمدشاه قاجار استعداد درخشانی از خود به نمایش گذاشت و مورد توجه قرار گرفت. وی در سال ۱۲۶۲ هـ.ق همراه با چند هنرمند دیگر برای فراگیری فنون چاپ سنگی و شیوه‌ی طبیعت نمای نقاشی غربی به ایتالیا اعزام شد و پس از کسب تجارب لازم در اوایل حکومت ناصرالدین‌شاه قاجار (حکومت

۱۳۱۳ــ۱۲۶۴ هـ.ق) به ایران بازگشت و با لقب صنیع‌الملک به مقام نقاش‌باشی دربار منصوب شد. غفاری اگرچه اصول و قواعد علمی طبیعت نگاری را درک کرده بود ولی سنت‌های هنر ایرانی را نیز از نظر دور نمی‌داشت. برخی از اولین روزنامه‌های ایران، از جمله روزنامه‌ی دولت علّیه‌ی ایران، به همت وی و به دستور ناصرالدین‌شاه انتشار یافت، به همین مناسبت وی را می‌توان پدر هنر گرافیک ایران نامید. غفاری چهره‌پرداز توانایی بود و چهره‌ی رجال را برای چاپ در روزنامه‌ها طراحی می‌کرد. از طرفی دیگر، وی اولین مدرسه‌ی آموزش هنر نقاشی را باعنوان مجمع‌الصنایع در تهران راه‌اندازی کرد و در این مجموعه‌ی هنری شیوه‌های هنر واقع‌گرای نقاشی غربی را آموزش داد. هم‌چنین توسط ناصرالدین‌شاه مصورسازی کتاب هزارویک شب به او سپرده شد که توانست با کمک همکاران و شاگردانش بیش از هزار تصویر برای این کتاب ۶جلدی بسازد (تصاویر ۵۸ ــ۲ ، ۵۹ ــ۲ و ۶۰ ــ۲).

تصویر ۵۸ــ۲ــ چهره‌ی حاج‌میرزا آغاسی، اثر صنیع‌الملک، رنگ روغن روی بوم، حدود ۱۲۷۰ هـ.ق

تصویر ۵۹ــ۲ــ طراحی از چهره برای چاپ در روزنامه، اثر صنیع‌الملک.

تصویر ۶۰ــ۲ــ برگی از کتاب هزار و یک شب، اثر صنیع‌الملک، آب رنگ روی کاغذ ۱۲۷۵ هـ.ق

در این روزگار اگرچه در گوشه و کنار کشور برخی هنرمندان خودساخته، سنّت‌های هنری همچون قلمدان نگاری، نقاشی زیرلاکی و نگارگری و تذهیب را دنبال می‌کردند ولی مسیر اصلی هنر نقاشی همانا میل به طبیعت‌گرایی غربی بود، که استادان آموزش دیده در مغرب زمین و همکاران‌شان آن را توسعه می‌دادند و دربار قاجار نیز مشوق آن بود.

علاوه بر مجمع الصنایع که به سرپرستی صنیع‌الملک، هنر طبیعت‌گرای غربی را در میان هنر دوستان رواج می‌داد مدرسه‌ی دارالفنون نیز، که به همت امیرکبیر دایر شده بود، در کنار فعالیت علمی، آموزش‌های هنری را هم آغاز کرده بود و هنرمندانی نظیر ابوتراب غفاری، محمد غفاری (کمال‌الملک) و اسماعیل جلایر از جمله نقاشانی بودند که در این مدرسه آموزش دیدند. (تصویر ۶۱ــ۲)

تصویر ۶۱ــ۲ــ چهره‌ی نورعلی‌شاه، اثر اسماعیل جلایر، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۸۲ هـ.ق

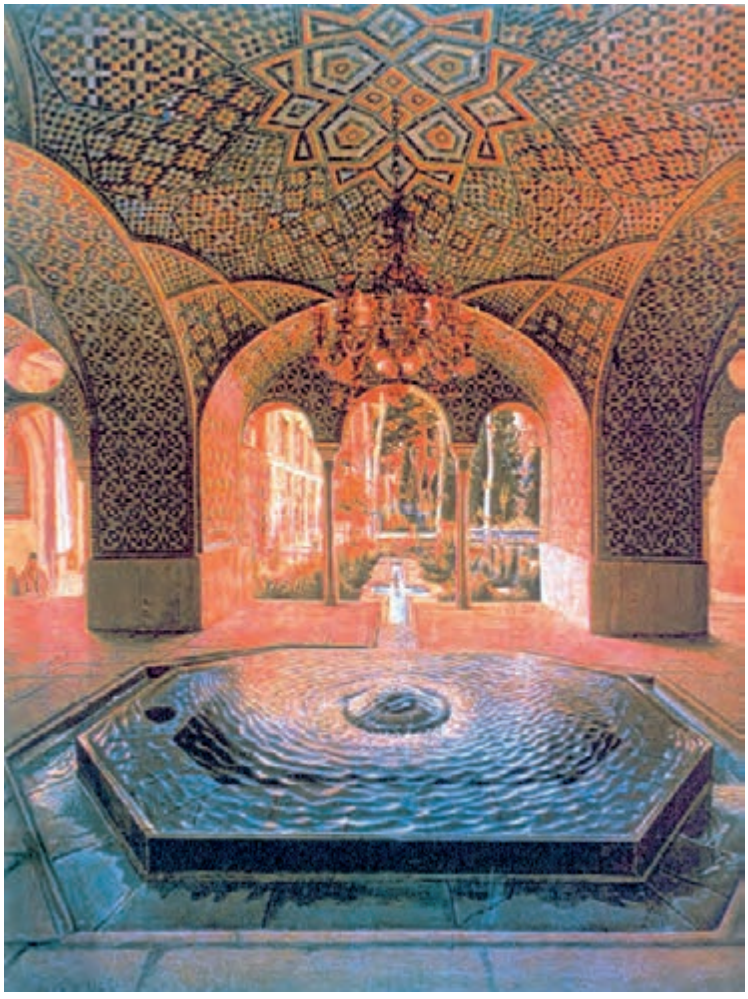
تلاش برای درک اصول طبیعت‌نگاری اروپایی، که با محمدزمان در عصر صفویه آغاز شده بود و چند نسل از نقاشان آن را دنبال کرده بودند، سرانجام در اواخر سده‌ی ۱۳ هـ.ق به ثمر رسید و محمدغفاری (کمال‌الملک) بیش از هر نقاش دیگری در این راه مؤثر و موفق بود. کمال‌الملک که دانش‌آموخته‌ی غرب بود به دنبال نوعی نقاشی عکس گونه از واقعیت‌های پیرامونی بود. او از سنّت نقاشی ایرانی فاصله گرفت و به طبیعت نگاری محض روی آورد. وظیفه‌ی او به عنوان «نقاش‌باشی» و هنرمند درباری ثبت دقیق و عکس‌گونه‌ی رویدادها. اشخاص و ساختمان‌ها و غیره بود، که غالباً به سفارش شاه و یا دیگر درباریان اجرا می‌شد. البته بعضاً علایق

شخصی و تمایلات اجتماعی کم‌رنگ نیز در برخی از آثار وی به چشم می‌خورد.

کمال‌الملک سال‌هایی از عمر خود را در ایتالیا و فرانسه گذراند و در دوره‌ی انقلاب مشروطیت هم چند سالی در عراق بود تا آن که به ایران بازگشت و مدرسه‌ی صنایع‌مستظرفه را در تهران بنیاد نهاد و ریاست آن را به عهده گرفت. وی در این مدرسه به پرورش شاگردانی همت گماشت که بعداً خود در مکتب او استاد شدند. در گسترش طبیعت‌گرایی در نقاشی ایران، هنرمندان دیگری چون موسی ممیزی، محمودخان صبا و مهدی مصور الملکی نیز مؤثر بودند، امّا تأثیرگذاری هیچ‌کدام به اندازه‌ی کمال‌الملک نبود (تصاویر ۶۲ــ۲ ، ۶۳ــ۲ ، ۶۴ــ۲ ، ۶۵ــ۲ و ۶۶ــ۲).

تصویر ۶۲ــ۲ــ استنساخ، اثرمحمودخان صبا، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۷۵ هـ.ق

تصویر ۶۳ــ۲ــ کارگاه قالی‌بافی، اثر موسی ممیزی، رنگ روغن روی بوم. ۱۲۹۳ هـ.ق



تصویر ۶۴ــ۲ــ حوض‌خانه‌ی کاخ گلستان، اثر کمال‌الملک، رنگ روغن روی بوم

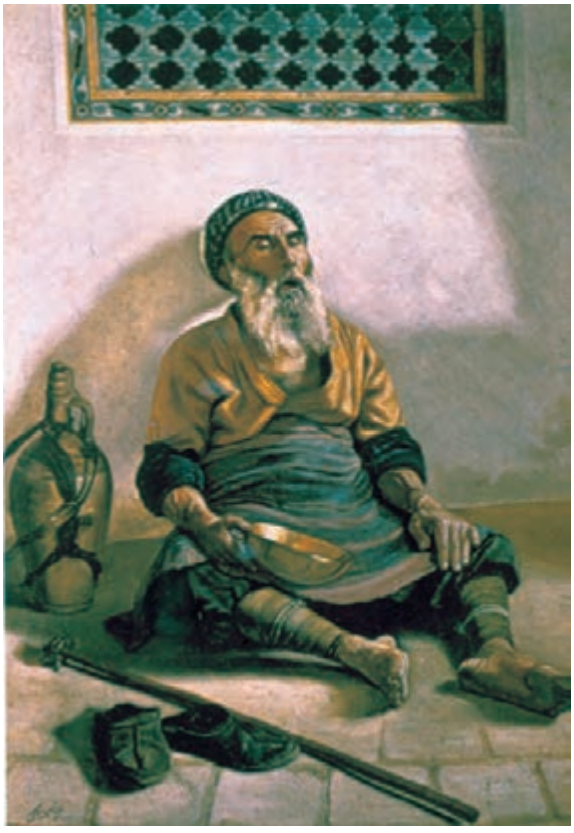
تصویر ۶۵ــ۲ــ تالار آیینه، اثر کمال‌الملک، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۰۳ هـ.ق

تصویر ۶۶ــ۲ــ زرگر بغدادی، اثر کمال‌الملک، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۱۹ هـ.ق.

دوران معاصر

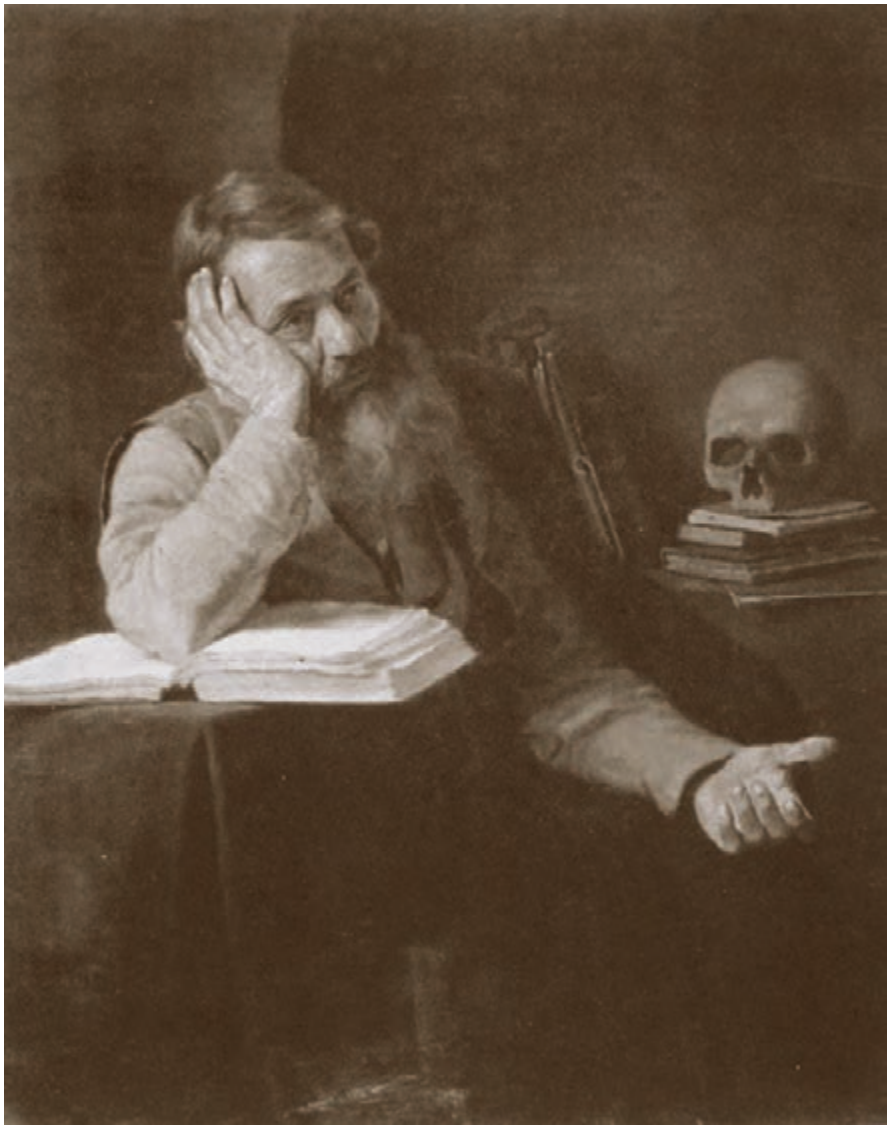
همگام با تحولات اجتماعی پدید آمده در انقلاب مشروطیت و هم‌زمان با سال‌های انقراض سلسله‌ی قاجار و انتقال قدرت به خاندان پهلوی، تحولات فرهنگی و هنری عمده‌ای درجامعه‌ی ایران پدید آمد که تأثیر آن‌ها را در عرصه‌ی نقاشی نمی‌توان نادیده گرفت. به‌طور کلی در نقاشی معاصر ایران جریان‌های موازی متعددی وجود دارد، مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از : **الف:** نقاشی آکادمیک **ب:** نقاشی قهوه‌خانه‌ای **ج:** نگارگری جدید **د:** نقاشی نوگرا (مدرن)

الف) نقاشی آکادمیک (مکتب کمال‌الملک): در عهد رضاشاه شیوه‌ی مرسوم نقاشی دربار قاجار با اندکی تغییر تداوم داشت. دانش‌آموختگان مدرسه‌ی صنایع مستظرفه‌ی کمال‌الملک در این دوره راه و روش استاد خود را دنبال می‌کردند و با خلق تابلوهای طبیعت پردازانه، هنر نقاشی را در میان طبقات مرفه جامعه‌ی شهری توسعه می‌دادند. هنرمندانی چون علی‌محمد حیدریان، اسماعیل آشتیانی، حسین طاهرزاده بهزاد، حسین شیخ، رسام ارژنگی، حسنعلی وزیری و ... با فعالیت و تدریس در مراکز و مدارس هنری، که در این سال‌ها توسعه یافته بود، در گسترش مکتب کمال‌الملک مؤثر واقع شدند. آنان اغلب از دربار فاصله گرفتند و تابلوهایی متأثر از زندگی و فرهنگ مردم ایران را با روشی واقع‌گرایانه و مردم‌پسند تولید کردند. برخی نیز به منظره‌پردازی از زیبایی‌های طبیعت پیرامون خود پرداختند و فعالیت و آثار آنان در گسترش هنر نقاشی در میان مردم بسیار مؤثر بود (تصاویر ۶۷ ــ۲ ، ۶۸ ــ۲ و ۶۹ ــ۲).



تصویر ۶۷ــ۲ــ سقای خسته، اثر رسام ارژنگی، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۰۱ هـ.ش.

تصویر ۶۸ــ۲ــ طبیب و بیمار، اثر حسین شیخ، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۱۵ هـ.ش.



تصویر ۶۹ــ۲ــ فیلسوف، اثر علی‌محمد حیدریان، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۳۵ هـ.ش.

ب) نقاشی قهوه‌خانه‌ای: یکی از انواع متداول در نقاشی سده‌ی اخیر ایران نوعی نقاشی روایی موسوم به قهوه‌خانه‌ای است که آن را خیالی‌نگاری هم می‌نامند. اگرچه سابقه‌ی این نوع نقاشی عامیانه را تا روزگار صفویه (دوران رونق و رسمیّت یافتن تشیع در ایران) می‌توان پی‌جویی کرد ولی رشد و شکوفایی آن به موازات عصر مشروطیت و در دوران پهلوی بود. این مکتب براساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از طبیعت نگاری مرسوم آن زمان به دست هنرمندانی آموزش ندیده ولی خلاق پدید آمد. ابزار کار این نقاشان رنگ روغنی بود و بر روی بوم‌های بزرگ، تصاویری روایی را جهت نصب بر دیوار قهوه‌خانه‌ها، تکیه‌ها، حسینیّه‌ها، یا زورخانه‌ها و حمام‌ها به‌وجود می‌آوردند.

داستان‌های شاهنامه، وقایع کربلا، قصه‌های قرآنی و یا حکایات عامیانه و مردمی موضوع این پرده‌ها را تشکیل می‌داد که، توسط افرادی از طبقه‌ی پایین و متوسط جامعه، به هنرمند نقاش سفارش داده می‌شد. نقاش نیز هنرمند آموخته‌ای بود که از میان اصناف[1] برخاسته بود و روش‌های بیانی را برمی‌گزید که برای توده‌ی مردم کوچه و بازار قابل درک و فهم باشد. هدف او صراحت بیان و اثرگذاری هرچه بیش‌تر بر مخاطب عام بود و از همین روی در پرده‌هایش غالباً نام اشخاص یا موضوع روایت را در کنار افراد و

۱ــ بسیاری از نقاشان قهوه‌خانه‌ای شغل‌های دیگری هم‌چون کاشی‌پزی، گچ‌بری، نقاشی ساختمان و ... داشتند.

صحنه‌ها می‌نوشت. هم‌چنین شخصیت اصلی را بزرگ‌تر نشان می‌داد و افرادی را که دوست می‌داشت خوش‌سیما و دشمنان را بد منظر به تصویر درمی‌آورد.

نقاشی قهوه‌خانه‌ای با نقاشانی هم‌چون حسین قولرآقاسی و محمد مدبّر در اوایل سده‌ی حاضر به اوج خود رسید و بر هنر معاصر تأثیر گذاشت. این نقاشان شاگردانی چون حسین همدانی، حسن اسماعیل‌زاده و عباس بلوکی‌فر را پرورش دادند. امروزه با رشد ارتباطات و رسانه‌هایی نظیر رادیو و تلویزیون، این‌گونه آثار روایی که با نقّالی (و نمایش سنتی تعزیه) ارتباطی نزدیک داشت و دیگر کارکرد خود را از دست داده‌اند، از رونق افتاده است (تصاویر ۷۰ ــ۲ ، ۷۱ــ۲ و ۷۲ــ۲).

تصویر ۷۰ــ۲ــ جنگ رستم و اسفندیار، اثر محمد مدبّر، رنگ روغن روی بوم.

تصویر ۷۱ــ۲ــ مصیبت کربلا، اثرحسین قولر آقاسی، رنگ روغن روی بوم، حدود ۱۳۳۰ هـ.ش.

تصویر ۷۲ــ۲ــ جنگ حضرت ابوالفضل(ع)، اثر حسین همدانی، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۳۰ هـ.ش.

ج) نگارگری جدید: در دوره‌ی قاجار نگارگران و تذهیب کارانی در اصفهان یا تهران بودند که اغلب به تقلید از آثار مکتب اصفهان می‌پرداختند. اینان در واقع در حاشیه‌ی عرصه‌ی هنر قرار داشتند تا آن که در اوایل حکومت رضاشاه تلاش‌هایی برای احیای هنرهای سنّتی و صنایع دستی صورت گرفت. ازجمله حرکتی تازه در زمینه‌ی نگارگری آغاز شد و مراکزی برای توسعه‌ی این هنر تأسیس گردید.

نگارگری جدید به‌طور رسمی با هادی تجویدی شروع شد. او که در هنرستان صنایع قدیمه تدریس می‌کرد شاگردان بسیاری، از جمله علی کریمی و محمدعلی زاویه را پرورش داد امّا شاخص‌ترین چهره‌ی پیش‌گام نگارگری جدید حسین بهزاد است. آثار بهزاد نیز براساس مکتب اصفهان بنا شده است ولی توجّه به حالات طبیعی اندام افراد، سایه‌پردازی، کاهش ریزه‌کاری‌ها و انتخاب مضامین جدید و گاه موضوعات معاصر از ویژگی‌های آثار اوست. بهزاد رعایت نسبی اصول کالبدشناسی را از هنر اروپایی و رنگ‌پردازی تک‌فام[1] را از نقاشی قدیم چینی به عاریت گرفت و آثاری پدید آورد که به‌ویژه مورد توجه هنرشناسان غیر ایرانی واقع شد و اغلب نگارگران بعد از خود را تحت تأثیر قرار داد. نگارگری معاصر ماهیتاً متمایل به گذشته‌هاست و مفاهیم و مضامینی از هنر و فرهنگ و ادب گذشته‌ی ایران را باز می‌نماید. به‌گونه‌ای که هرچند برخی هنرمندان کوشیده‌اند آثارشان را با سلیقه‌ی زمان سازگار کنند امّا توفیق‌شان در این مسیر محدود بوده است (تصویر ۷۳ــ۲ ،۷۴ــ۲ و ۷۵ــ۲).

۱ــ در نقاشی‌های حسین بهزاد معمولاً مایه‌های مختلفی از یک رنگ در کل تصویر حکم‌فرماست و تعدّد رنگی چشم‌گیری دیده نمی‌شود ؛ همانند بسیاری از نقاشی‌های چینی.

تصویر ۷۳ــ۲ــ افسوس که نامه‌ی جوانی طی شد. اثر حسین بهزاد، ۱۳۲۸ هـ.ش.

تصویر ۷۴ــ۲ــ فردوسی در بارگاه سلطان محمود غزنوی، اثر هادی تجویدی ۱۳۱۵ هـ.ش.

تصویر ۷۵ــ۲ــ شکار، اثر محمود فرشچیان، حدود ۱۳۴۰ هـ.ش

د ــ نقاشی نوگرا (مدرن): نفوذ گسترده‌ی گرایش‌های نقاشی مدرن به داخل ایران، همزمان با جنگ جهانی دوّم و به موازات رفتن رضا شاه از ایران و برقراری مختصر آزادی‌های اجتماعی و سیاسی، اتفاق افتاد. تشکیل دانشکده‌ی هنرهای زیبا، اعزام گسترده‌ی دانشجویان برای فراگیری هنر به اروپا و تدریس استادان اروپایی در مراکز هنری ایران و توسعه ی ارتباطات جهانی، عواملی بود که گروه‌های تحصیل کرده و نوجوی هنر را به سوی هنر مدرن اروپایی کشاند. البته این درحالی بود که حدود ۷۰ سال از پیدایش مکتب‌های مدرن در اروپا می‌گذشت.

اولین گروه‌های نوگرا، عمدتاً به تقلید از آثار مدرن اروپا می‌پرداختند. امّا کم‌کم برخی هنرمندان و هنرجویان ایرانی، ضمن آشنایی عمیق‌تر با مفاهیم جدید هنر غرب و برخورداری از امکانات گسترده‌ی بیانی آن، کوشیدند میان فرهنگ و سنت‌های هنر ایرانی و دیدگاه‌های غربی پیوندهایی برقرار کنند و در این راستا آثار خویش را غنی‌تر سازند. حمایت و تأیید گردانندگان هنری جامعه‌ی آن روز و تشکیل ادواری نمایشگاه‌ها و اهدای جوایز، عوامل مؤثری در تعمیق کیفی و گسترش کمّی این گرایش مدرن در دهه‌های گذشته بود. هنرمندان نوگرا کوشیدند خود را به قافله‌ی جهانی هنر نزدیک کنند و البته بعضاً از حمایت مجامع جهانی نیز برخوردار می‌شدند.

نقاشی نوگرای معاصر غالباً نوعی نقاشی ذهنی و روشنفکرانه و غیر واقع نماست که بعضی اوقات از نقش‌مایه‌های سنتی تزیینی و خوش‌نویسی تأثیر می‌پذیرد و گاهی نیز از نگارگری عهد گذشته و بعضاً نیز از علایم و نمادها و نشانه‌های تمدن‌های باستانی بهره می‌گیرد. نقاشی نوگرا فاصله‌ی سنتی میان هنرها را کم می‌کند و حتی از میان می‌برد. لذا عجیب نیست که شماری از آثار مدرن از

نقش‌های چسباندنی (کولاژ) و یا از مواد و مصالحی متنوع شکل گرفته‌اند. از هنرمندان گرایش‌های مدرن در نقاشی ایران می‌توان به جلیل ضیاپور، جواد حمیدی، منصورقندریز، فرامرز پیلارام، حسین زنده‌رودی و سهراب سپهری و ... اشاره کرد (تصاویر ۷۶ــ۲ و ۷۷ــ۲).

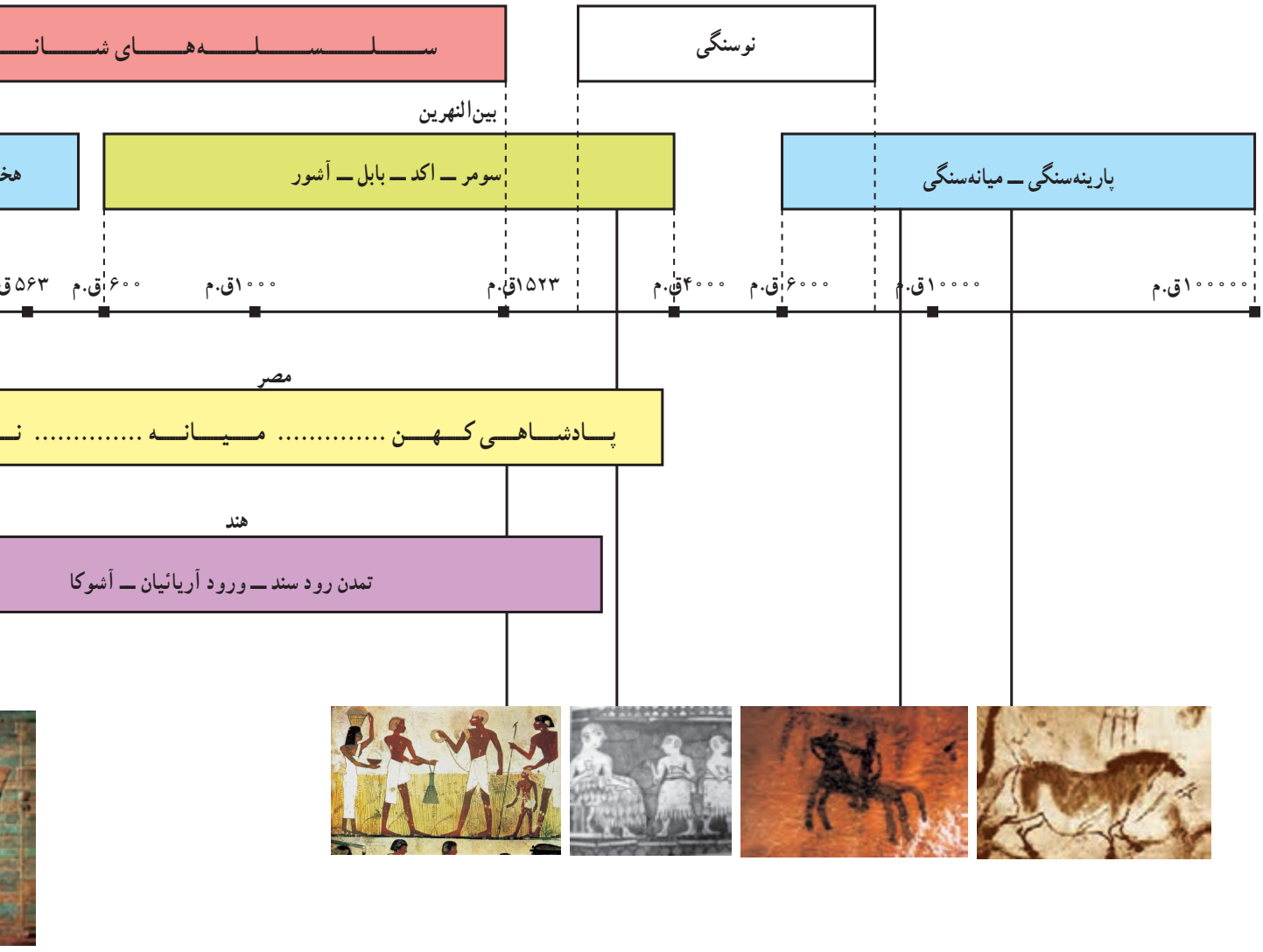
تصویر ۷۶ــ۲ــ درخت‌ها، اثر سهراب سپهری

تصویر ۷۷ــ۲ــ بدون عنوان، اثر حسین زنده رودی

پرسش‌ها

۱ــ دوره‌ی فترت در هنر ایران شامل کدام محدوده‌ی زمانی است و مفهوم آن چیست؟
۲ــ ابزار اصلی مورد استفاده نقاشان مکتب زند و قاجار چه بود؟
۳ــ نقاشی مکتب زند و قاجار از کجا و چگونه آغاز شد و دوره‌ی شکوفایی آن در کدام شهر اتفاق افتاد؟
۴ــ موضوع اصلی نقاشی‌های زند و قاجار چه بود؟ و چه ویژگی‌هایی داشت؟ توضیح دهید.
۵ــ قراردادهای مشترک در چهره و اندام شخصیت‌های نقاشی زند و قاجار را بنویسید.
۶ــ ترکیب‌بندی در نقاشی‌های مکتب زند و قاجار چگونه است؟
۷ــ آغازگران مکتب نقاشی زند و قاجار چه کسانی بودند؟
۸ــ انسجام ساختاری و پختگی مطلوب در آثار کدام نقاشان مکتب زند و قاجار بیش‌تر به چشم می‌خورد؟
۹ــ کدام هنرمند عهد قاجار را پدر گرافیک ایران می‌نامند؟
۱۰ــ اولین مدرسه‌ی آموزش هنری ایران چه نام داشت و توسط چه کسی تأسیس شد؟
۱۱ــ در مجمع الصنایع چه نوع هنری آموزش داده می‌شد؟
۱۲ــ کتاب مصوری که به سرپرستی صنیع‌الملک اجرا شد چه نام داشت؟
۱۳ــ مراکز اصلی آموزش هنر طبیعت‌گرای غرب را در عهد قاجار نام ببرید.
۱۴ــ کمال‌الملک به عنوان نقاش باشی دربار قاجار کدام وظایف و اهداف هنری را به‌عهده داشت؟
۱۵ــ مرکز و مدرسه‌ای را که کمال‌الملک بنیان گذاشت چه نام داشت؟
۱۶ــ علاوه بر کمال‌الملک کدام نقاشان در گسترش طبیعت‌گرایی درنقاشی ایران سهیم بودند؟
۱۷ــ چهار جریان عمده‌ی نقاشی معاصر را نام ببرید.
۱۸ــ سه تن از هنرمندان مکتب کمال‌الملک را نام ببرید و ویژگی عمده‌ی آثار آنان را توضیح دهید.
۱۹ــ نقاشان قهوه‌خانه‌ای بیش‌تر به چه موضوعاتی می‌پرداختند؟
۲۰ــ شاخص‌ترین نقاشان مکتب قهوه‌خانه‌ای چه کسانی بودند؟
۲۱ــ چه عواملی باعث افول نقاشی قهوه‌خانه‌ای شد؟
۲۲ــ آغازگر نگارگری در عصر حاضر کدام نقاش بوده است؟
۲۳ــ ویژگی‌های نقاشی‌های حسین بهزاد را توضیح دهید.
۲۴ــ نگارگری معاصر غالباً به کدام مفاهیم و موضوعات می‌پردازد؟
۲۵ــ نفوذ هنرمندان اروپا به ایران چگونه و از چه زمانی آغاز شد؟
۲۶ــ ویژگی‌های نقاشی نوگرای (مدرن) معاصر را شرح دهید.
۲۷ــ هنرمندان نقاش نوگرای ایران را نام ببرید.

نمودار تاریخ نقاشی تمد



بین النهرین

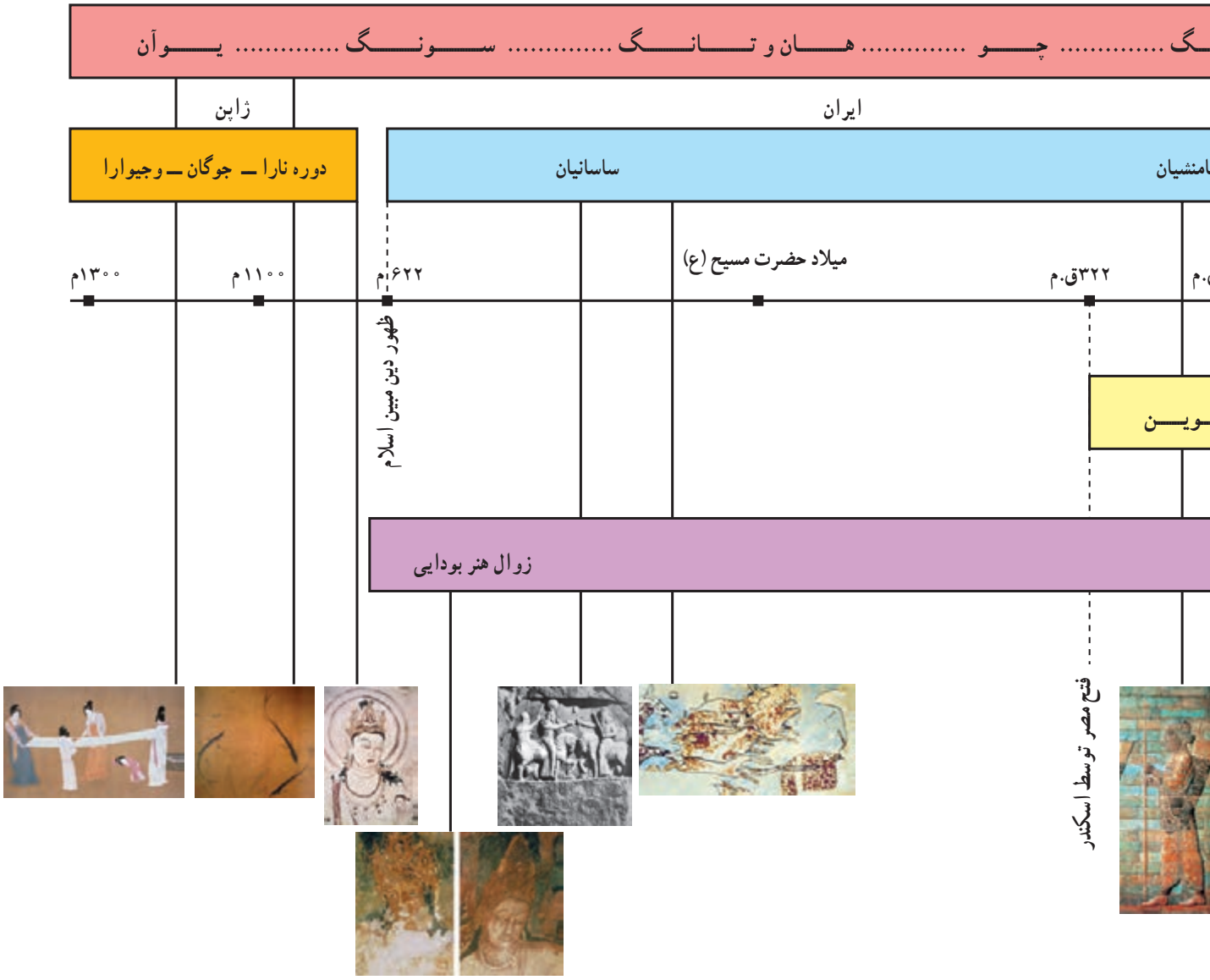
ایران

هند

چین

ژاپن

مصر


ـگ ..... چـــو ..... هـــان و تـــانـــگ ..... ســـونـــگ ..... یـــوآن
ژاپن
ایران
دوره نارا ــ جوگان ــ وجیوارا
ساسانیان
امنشیان
۱۳۰۰م
۱۱۰۰م
۶۲۲م
میلاد حضرت مسیح (ع)
۳۲۲ق.م
ظهور دین مبین اسلام
ـویـــن
زوال هنر بودایی
فتح مصر توسط اسکندر

بخش دوم

آشنایی با مکاتب نقاشی جهان

فصل سوم: نقاشی در تمدن‌های باستانی

فصل چهارم: مکاتب نقاشی اروپا قبل از رنسانس

فصل پنجم: مکاتب نقاشی اروپا از رنسانس تا نیمه‌ی سده‌ی نوزدهم میلادی

فصل ششم: مکاتب نقاشی غرب تا اواخر سده‌ی بیستم میلادی

فصل سوم

نقاشی در تمدن‌های باستانی

اهداف رفتاری: در پایان این فصل هنرجو باید بتواند :

- موضوعات، خاستگاه‌ها و ویژگی‌های هنر نقاشی را در تمدن‌های بین‌النهرین، مصر، چین، ژاپن و هند توضیح دهد.
- تفاوت‌ها و شباهت‌های میان نقاشی تمدن‌های باستانی را شرح دهد.

نقاشی بین‌النهرین

در آثار به‌جای مانده از اوایل هزاره‌ی چهارم پیش از میلاد، نشانه‌های سکونت انسان در دره‌های بزرگ دو رودخانه‌ی دجله و فرات (بین‌النهرین) دیده شده است.

تمدن‌های بزرگی در بین‌النهرین ایجاد شده‌اند. اطلاعات به‌دست آمده از این تمدن‌ها مربوط به اکتشافات باستان‌شناسی پس از جنگ جهانی دوم می‌باشد. این اکتشافات، نقش برجسته‌ها و مجسمه‌های زیادی برای ما به ارمغان آورده است.

چهار تمدن بزرگ بین‌النهرین عبارتند از : ۱ــ سومر ۲ــ بابل ۳ــ آکد ۴ــ آشور

سومریان نخستین افرادی بودند که در این دره مستقر شدند. گذشته‌ی این قوم بر ما آشکار نیست آن‌ها پیش از هزاره‌ی سوم ق.م خط را ابداع کردند و در شهرها حکومت مستقل به‌وجود آوردند.

آثار به‌دست آمده از حفاری‌های شهرهای بابل، اور، لاگاش و غیره حاکی از آن است که سومریان در هنرهای مختلف مهارت داشته‌اند.

در بین‌النهرین تمایزی میان هنر و صنعت وجود نداشت و هنرمندان ازاحترام بالایی برخوردار بودند. آن‌ها مهارت خود را موهبت الهی می‌دانستند.

صنعتگران با آن که از لحاظ تهیه‌ی مواد اولیه چون سنگ، چوب و فلز مشکل داشتند ولی خلاقیت و ابداع آن‌ها در دنیای باستان رقیبی نداشت. آن‌ها مواد و مصالح ضروری را از طریق تجارت با سوریه، آسیای صغیر و ایران تأمین می‌کردند.

مواد قابل دسترس در منطقه گِل، نِی، کاه و قیر بود. بنابراین آثار به‌جا مانده از این تمدن‌ها بیشتر به‌صورت خشت و الواح گِلی است. این الواح گِلی شاید جزء اولین کتاب‌های خطی و تصویری جهان محسوب می‌گردند.

سومریان در ساخت معابد نیز از خشت خام و پخته و ملاتی از قیر استفاده می‌کردند. زیگورات مهم‌ترین ساختمان به‌جا مانده در منطقه‌ی بین‌النهرین است. اسلوب‌های هنری سومریان در خدمت مذهب و حکومت بود.

سردیس مرمری‌زن متعلق به هزاره‌ی چهارم ق.م که از ناحیه‌ی وارکا به دست آمده است. یکی از قدیمی ترین نمونه‌های مجسمه‌سازی بین‌النهرین به‌شمار می‌رود. (تصویر ۱ــ۳)

تصویر ۱ــ۳ــ سردیس زن، ۳۵۰۰ ق.م، مرمر سفید، بلندی حدود ۲۰ سانتی‌متر محل نگهداری موزه عراق، بغداد

سومریان برای نمایش پیکره‌ها و مجسمه‌هایشان اصول و قواعد خاصی را رعایت می‌کردند. آن‌ها برای نمایش پیکره‌ها، لباس‌ها، چشمان و پاها به‌خصوص دست‌ها را در حالت دعا به روی سینه قرار می‌دادند.

این شیوه‌ی نمایش در آثار دوبعدی به‌دست آمده نیز دیده می‌شود. کاسه‌ی چنگ اور (تصویر ۲ــ۳) و نشان شهر اور (تصویر ۳ــ۳) رواج سنت تصویرسازی با اصول و قواعد ویژه را نشان می‌دهد معمولاً سر و دست و پا از زاویه‌ی نیم‌رخ ولی چشم و شانه و نیم‌تنه از زاویه روبه‌رو رسم می‌شد. این شیوه‌ی ترسیم که به اصل تقابل معروف است از بین‌النهرین به سایر تمدن‌ها خصوصاً مصر راه یافته و در آثار نقاشی آن‌ها به کرات دیده می‌شود.

تصویر ۲ــ۳ــ (قسمتی از چنگ ۲۶۰۰ ق.م، پیدا شده از شهر اور، طلا و منبت چوب، محل نگه‌داری بریتیش میوزیوم، لندن)

تصویر ۳ــ۳ــ بخشی از نشان شهر اور، اواسط هزاره‌ی سوم ق.م

پرسش‌ها

۱ــ چهار تمدن بزرگ بین‌النهرین را نام ببرید.

۲ــ ابداع خط مربوط به کدام تمدن است.

۳ــ هنر و صنعت در بین‌النهرین چگونه بود؟ توضیح دهید.

۴ــ اصول و قواعد نمایش پیکره‌ها، در هنر سومریان را شرح دهید.

نقاشی مصر

سرزمین مصر در شمال شرقی قاره‌ی آفریقا واقع است. تمدن مصر وابستگی کامل به رودخانه‌ی نیل دارد و در کرانه‌های حاصل‌خیز آن به‌وجود آمده است. اگرچه کهن‌ترین آثار هنری به‌دست آمده از مصر به دوره‌ی میانه سنگی و حدود ۸۰۰۰ سال پیش مربوط می‌شود امّا شکوفایی هنر و فرهنگ مصر همزمان با اتحاد مصر علیا و مصر سفلی در اواخر هزاره‌ی چهارم قبل از میلاد روی داد. در این سال‌ها، فرعونی مقتدر توانست سراسر مصر را تصرّف کند و حکومتی واحد پدید آورد. به این ترتیب سرآغاز تمدن درخشان مصر باستان به حدود ۳۰۰۰ ق.م می‌رسد. تمدنی که تا زمان استیلای اسکندر مقدونی بر مصر، یعنی تا حدود ۳۰۰ ق‌م، بدون تحوّلی چشم‌گیر ادامه می‌یابد. مصر، در مراحل آغازین، متأثر از هنر بین‌النهرین به‌ویژه سومر بود. امّا به تدریج استقلال و عظمت هنری والایی به‌دست آورد تا بدان‌جا که باید گفت امروزه، میراث ارزنده‌ی هنر باستانی مصر در میان هنرهای باستانی جهان، جایگاهی رفیع دارد.

هنر مصری هنری است محافظه‌کار، سنت‌گرا و دینی که تغییر و تحوّل در آن به ندرت روی می‌دهد به همین جهت آثار مصری از ساختاری تقریباً یک‌دست و مفاهیمی مشترک، که عموماً مربوط به جهان پس از مرگ است، برخوردارند. مصریان به دنیای پس از مرگ و مسائل مربوط به آن، از جمله حفظ و نگهداری اجساد مومیایی شده‌ی بزرگان خود، بسیار اهمیت داده و آثار هنری خویش را اغلب در مقابر پدید آورده‌اند. توجه به جهان پس از مرگ در هنر مصری به حدی است که هنر مصر را «هنر دنیای مردگان» نامیده‌اند. از نظر مصریانِ باستان هنرمند نه‌تنها فردی خلاق و مستقل که صنعتگری کارآزموده بود او لزوماً همراه یک گروه کار می‌کرد و کار او نیز فعالیتی اقتصادی محسوب می‌شد.

در مصر باستان هنر نقاشی نیز هم‌چون دیگر هنرها در خدمت جهان پس از مرگ قرار داشت. به همین جهت نقاشی‌های برجای مانده از مصر، عمدتاً بر دیوار داخلی مقابر اجرا شده‌اند. این نقاشی‌ها در ارتباطی تنگاتنگ با نقش برجسته‌ها و خط تصویری مخصوص مصریان یعنی هیروگلیف است.

اغلب میان هنر نقش برجسته‌سازی و نقاشی نوعی آمیختگی وجود دارد. نقش برجسته‌های مصری نوعی طراحی حک شده بر روی دیوارهای سنگی بناهاست، که هم به لحاظ قراردادهای تصویری و نوع ترکیب اجزا و هم محل اجرا و حتی موضوعات شباهت بسیاری به نقاشی‌های دیواری دارد. چه‌بسا نقش برجسته‌ها و نقاشی‌ها به دست هنرمند و صنعتگری واحد اجرا شده باشند. (تصویر ۴ــ۳)

تصویر ۴ــ۳ــ نقش برجسته‌ی رنگ‌آمیزی شده، «تی» درحال شکار در مرداب، از مقبره‌ی تی، سقاره، حدود ۲۴۰۰ ق.م

از سویی دیگر، پیوسته نقاشی با خط تصویری ــ هیروگلیف ــ مرتبط بوده است. مصریان از خط هیروگلیف برای تفهیم و توضیح مطالب تصویری بهره می‌جستند. این خط در میان تصاویر یا در پس زمینه‌ها و برای انتقال بهتر مفاهیم به بیننده، نقش مهمی ایفا می‌کرد. کاربرد این خط علاوه بر ارزش‌های نوشتاری، به عنوان نقش‌مایه‌ی تزیینی نیز همگام با نقاشی‌ها کاربرد داشت. لذا نقش برجسته، نقاشی و نوشتار هیروگلیف اغلب در کنار هم و مرتبط با یکدیگر و مکمّل هم بودند و سطوح گسترده‌ای از بنا را به‌خود اختصاص می‌دادند.

اساس کار نقاشی مصری بر روایتگری قرار داشت، بی‌آن که طبیعت‌پردازی کند و یا اشخاص و اشیا را به همان شکلی که هستند بنمایاند، او از قواعد معیّنی تبعیّت می‌کرد که ناشی از تمایل وی به نمایش مستقیم و واضح و ساده‌ی اشخاص و دنیای پیرامون بود. معمولاً سر و دست و پا از زاویه‌ی نیم‌رخ ولی چشم و نیم‌تنه از زاویه‌ی روبه‌رو ترسیم می‌گردید. این طرز ترسیم اشخاص تابع قاعده‌ای بود که آن را اصل تقابل[1] گویند و نه تنها در هنر مصر که در هنر سایر جوامع باستانی خاورزمین، از جمله بین‌النهرین نیز، مورد پیروی قرار می‌گرفت ولی مصریان توجه و تأکید بیش‌تری به آن داشتند. (تصویر ۵ــ۳)

تصویر ۵ــ۳ــ پرداخت مالیات، بخشی از دیوار نگاره، حدود ۱۵۰۰ ق. م

قاعده‌ی دیگر، انتخاب اندازه‌ی پیکرها برحسب اهمیت و مقام اشخاص بود. بدین معنی که شخصیت اصلی تصویر، که اغلب فرعون بود، از همه بزرگ‌تر به تصویر درمی‌آمد. پیکرهای ملکه، شاهزادگان، کشاورزان و بالأخره بردگان و در نهایت دشمنانِ مغلوب به ترتیب کوچک و کوچک‌تر ترسیم می‌شد. این روش، تعادل در ترکیب‌بندی را ممکن و فهم اثر را برای مخاطبان آسان می‌کرد.

اشخاص مهم، در حالتی قراردادی، آرام و باوقار نشان داده می‌شدند ولی پیکر افراد فرودست را پرتحرّک و سرزنده نمایش می‌دادند. گویی در آن عصر رعایت قراردادها و به‌ویژه اصل تقابل در مورد شخصیت‌های مهم، به مراتب بیش از افراد عادی، الزام‌آور بوده است. (تصویر ۶ــ۳)

---

۱ ــ frontality

تصویر ۶ــ۳ــ نفِرتاری و خدای «توت» بخشی از دیوار نگاره، ابوسمبل، حدود ۱۲۵۵ ق. م
خط هیروگلیف، علاوه‌بر انتقال مفاهیم به موازات دیوار نگاره‌ها، نقشی مؤثر در آراستن فضاهای داخلی بناهای مصری ایفا می‌کرد.

صحنه‌های نقاشی کم‌تر با زمان و مکان مشخصی ربط داشت و پس زمینه‌ها معمولاً دارای طرحی ساده و قراردادی بود. نقاشِ مصری پرسپکتیو را نمی‌شناخت و اغلب موضوع موردنظرش را درچند بخش ثبت می‌کرد. در نقاشی‌های به‌جا مانده، پایین‌ترین بخش نشان‌دهنده‌ی پیش زمینه است. در هر بخش اشیای عقب‌تر یا داخل اشیای دیگر و یا دربالای آن نشان داده می‌شوند. گاه نیز قطعات و یا پیکرهای جداگانه مراحل مختلف یک عمل را می‌نمایانند. در هر حال اصل بر آن بوده است که نمایش اشیا و صحنه‌ها صورت توصیفی داشته باشد، نه چنان که در لحظه یا زمان و مکانی معین به‌نظر آید.

با آن که در دیوار نگاره‌های مصری جنبه‌های قراردادی و خصلت‌های نمادین اهمیت دارد و این شیوه طیّ تقریباً سه هزار سال، کمابیش بدون تغییر اساسی، تکرار می‌شده‌اند ولی مهارت‌های فنی هنرمند گاه‌به گاه، در اجزای نسبتاً کم اهمیت، خود را نشان داده است، مثلاً درشکل حیوانات، و به‌خصوص پرندگان، که نزدیک به شکل طبیعی ترسیم می‌گردیده‌اند. (تصویر ۷ــ۳)

تصویر ۷ــ۳ــ غازهای مِدُوم، بخشی از دیوار نگاره، بلندی حدود ۴۵ سانتی‌متر حدود ۲۶۰۰ ق.م.

موضوع دیوار نگاره‌ها عبارت بودند از صحنه‌های روستایی، کشت و برداشت، کارگران در حال کار، فرعون و خانواده‌اش در حال بازی و جنگ و تفریح و یا حضور در میهمانی‌های درباری و مراسم مذهبی. این تصاویر، وقایع و اعمال روزمره را در حیات پس از مرگ نشان می‌دادند (تصاویر ۸ــ۳ و ۹ــ۳).

تصویر ۸ــ۳ــ بخشی از تزیینات آرامگاه توت عنخ آمون، نقاشی بر روی پوشش طلا، حدود ۱۵۰۰ ق. م

تصویر ۹ــ۳ــ خدای شغال «آنوبیس» قلب مرده‌ای را می‌آزماید، بخشی از یک تومار پاپیروس. ۱۲۸۵ ق. م
در اعتقاد مصریان باستان آنوبیس خدای محافظ گورستان‌ها و خدای مرگ به‌شمار می‌رفت و اغلب به شکل آدمی با سر شغال به تصویر درمی‌آمد. در این جا وی را در حال عملکردی ناشناخته به تصویر درآورده‌اند. این‌گونه تصاویر آیینی شاید دیگر هیچ‌گاه به‌درستی قابل درک و فهم نباشند. زیرا مفاهیم اعتقادی‌ای که موجب خلق آن‌ها شده، امروزه از میان رفته است.

آماده‌سازی زمینه، اولین مرحله در اجرای یک نقش بود ابتدا لازم بود که سطح سنگی دیوار را با لایه‌ای از گل هم‌سطح کنند و سپس پوشش نازکی از گچ بر روی آن بکشند. در نقاشی روی چوب غالباً از نوعی بتونه‌ی گچی استفاده می‌شد. طرح مورد نظر به‌طور مستقیم و یا به کمک خطوط راهنما یا نقشه شطرنجی بر روی زمینه انتقال می‌یافت. پیش طرح معمولاً با رنگ قرمز انجام می‌گرفت. کار نقاش با پوشش رنگ پس‌زمینه آغاز می‌شد و بعد با رنگ کردن پیکرها، قلم‌گیری و پرداختن به جزئیات خاتمه می‌یافت.

مصریان در نقاشی دیواری از نوعی رنگ لعابی استفاده می‌کردند. حلال آن‌ها صمغ یا آب بود و قلم‌مو را از الیاف گیاهی، در اندازه‌های مختلف، می‌ساختند. شش رنگ قرمز، زرد، آبی، سبز، سفید و سیاه مورد استفاده‌ی نقاشان مصری بود. آنان با آمیزش و ترکیب این رنگ ها به رنگ سایه‌های متنوعی دست می‌یافتند.

علاوه بر نقاشی‌های دیواری، از مصریان نمونه‌های متعددی نقاشی بر روی کاغذ مخصوص مصریان، یعنی «پاپیروس»[1] نیز، برجای مانده است. اگرچه مواد و مصالح و اندازه‌های این نوع نقاشی‌ها با دیوارنگاره‌ها متفاوت است ولی قراردادها و شیوه‌های اجرایی و موضوعات تفاوت چندانی باهم ندارند.

۱ــ پاپیروس گیاهی است از نوع نی که در مصر باستان وجود داشت و مصریان قدیم مغز آن را می‌خوردند و از ساقه‌اش برای ساختن طناب و بادبان استفاده می‌کردند و نوعی مقوا هم از آن می‌ساختند که بر آن می‌نوشتند (فرهنگ فارسی عمید).

پرسش‌ها

۱ــ آغاز شکوفایی هنر و تمدن باستانی مصر مقارن با کدام رویداد تاریخی بود؟ توضیح دهید.

۲ــ هنر مصر در مراحل آغازین متأثر از کدام تمدن باستانی بود؟

۳ــ محل شکل‌گیری و موضوعات آثار هنری به‌دست آمده از مصر باستان را شرح دهید.

۴ــ چرا هنر مصر باستان را هنر دنیای مردگان نامیده‌اند؟ شرح دهید.

۵ــ وجود اشتراک میان نقاشی‌ها و نقش برجسته‌های مصری را بنویسید.

۶ــ اصل «تقابل» را در نقاشی مصری توضیح دهید.

۷ــ در نقاشی مصری، اندازه‌ی پیکرها چه ارتباطی با جایگاه و مقام دینی و اجتماعی آنان داشت؟

۸ــ نقاشان مصری غالباً چه موضوعاتی را برای دیوار نگاره‌های خود برمی‌گزیدند؟

نقاشی چین

سرزمین چین، شاید به‌خاطر جغرافیای ویژه‌اش، که سه طرف آن را دریاها فرا گرفته و از یک طرف نیز بیابان آن را احاطه کرده است، پیوسته برای خود نوعی استقلال و تشخّص فرهنگی را حفظ کرده است. پایداری سنت‌های هنری در چین از نتایج همین امر است. در عین حال، فرهنگ و هنر چینی در بسیاری از مواقع به مراتب فراتر از مرزهای جغرافیایی‌اش گسترش یافته و سرزمین‌های ژاپن، کره و هند را هم تحت تأثیر قرار داده است.

هنر و فرهنگ چینی نخست، به‌طور عمده، تحت تأثیر آموزش حکیمان بزرگی چون لائوتسه (تولد حدود ۶۰۰ ق. م) و کنفوسیوس (۵۵۱ــ۴۷۹ ق. م) بود. امّا با ورود تعالیم و اعتقادات بودایی از سوی هندوستان در سده‌ی اول میلادی به سرزمین چین، هنرهای تصویری چینی تحت تأثیر مضامین و خدایان متعدد بودایی قرار گرفت و نقش‌مایه‌های هندی الهام‌بخش هنرمندان چینی شد.

نقاشی در چین: گرچه در چین هنرهایی نظیر سفالگری و فلزکاری پیش از نقاشی آغاز شده و توسعه یافتند ولی از حدود سال‌های آغازین میلادی، یعنی دوران حاکمیت سلسله‌های (۲۰۶ ق. م ــ ۲۲۰ م)، درگیری‌های میان قدرت‌های محلی به پایان رسید و امپراتوری چین پدید آمد. از این دوره به بعد هنر چینی، و از جمله نقاشی، شکل گرفت.

یکی از سلسله‌هایی که هنرها را رونق بخشید، سلسله‌ی تانگ (۶۱۸ــ۹۰۶ م) بود. اگرچه از این دوره نقاشی‌های اندکی برجای مانده است امّا مسلّم است که پیوندهای مشترک میان خوش‌نویسی و نقاشی چینی در این زمان ایجاد شده و در همین روزگار بود که نقاشی روی کاغذ و طومارهای ابریشمی متداول شد و نقاشی از گل و پرندگان نیز رواج یافت.

پس از فروپاشی امپراتوری تانگ، سلسله‌ای به نام سونگ (۹۰۶ــ۱۲۷۸ م) قدرت را به‌دست گرفت. در این دوره هنرها توسعه یافت و به‌ویژه نقاشی و منظره‌نگاری به بالاترین حد تکامل خود رسید. این درخشش و اهمیت‌یافتن هنرها در دوره‌ی سلسله‌ی بعد از سونگ، یعنی حکومت مغولی یوآن (۱۲۶۰ــ۱۳۶۸م) نیز، تداوم یافت. در این دوره استادان نقاشی اصول و ضوابطی را در هنر مطرح کردند که تا قرن‌ها بعد جزو قوانین هنر و نقاشی چینی محسوب می‌شد. امّا در دوره‌ی امپراتوری مینگ (۱۳۶۸ــ۱۶۴۴م) به‌تدریج، سادگی و عمق آثار پیشین جای خود را به زینت‌کاری و تنوع رنگ و ظرافت طرح داد. در دوره‌ی سلسله‌ی چینگ (یامنچو ۱۶۴۴ــ۱۹۱۲ م)، که حکّام آن آخرین امپراتوران حاکم بر سرزمین چین بودند، بیش‌تر تداوم سنت‌های گذشته پی‌گیری می‌شد (تصویر ۱۰ــ۳).

تصویر ۱۰ــ۳ــ سه ماهی، اثر لیوتِه‌سای، مرکب روی ابریشم، سده‌ی ۱۱ م.

هنر نقاشی در چین ارج و اعتبار فراوان داشت و نقاشان نیز در این سرزمین از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بودند. می‌توان گفت که مهم‌ترین هنر نزد چینیان نقاشی و خط بود. اصولاً نقاشی چینی ارتباطی تنگاتنگ با خوش‌نویسی، شعر و عرفان داشت، یک نقاش، اغلب، یک عارف و شاعر نیز بود. که خوش‌نویسی هم می‌کرد، ضمن این که از بزرگ‌زادگان به‌شمار می‌رفت. او که شغلی دولتی داشت با نقاشی نیز به‌عنوان فعالیتی هنری سر و کار داشت.

نقاش چینی، اغلب قبل از آغاز کار، ساعت‌ها به تفکر می‌نشست و موضوع نقاشی خود را در ذهن مرور می‌کرد و کامل می‌ساخت. آن گاه، مرحله‌ی اجرا معمولاً بسیار سریع و در حالتی خودانگیخته به انجام می‌رسید. به‌طوری که پس از اتمام، تصحیح یا تغییر نقاشی ناپسند بود. نقاش باید می‌کوشید تا دستی خطاناپذیر و تسلطی کامل بر ابزار کار خود، که اغلب جز قلم‌مو و کاغذ و مرکب نبود، داشته باشد. سرعت عمل، از ویژگی‌های مهم نقاش چینی و معیاری برای تشخیص کار استادان مختلف به‌شمار می‌رفت.

نقاشی چینی با شعر و موسیقی پیوند بیش‌تری داشت تا با معماری و پیکره‌سازی. از آن جایی که ایجاد حالت شاعرانه مهم‌ترین هدف نقاشی چینی بود لذا رنگ و عمق نمایی در مفهوم جسمانی و طبیعت‌گرایانه‌ی آن اهمیت چندانی نداشت. نقاشی ایده‌آل نزد چینی‌ها نوعی نقاشی تک‌رنگ بود که با ضربات تند قلم‌مو در زمانی اندک اجرا شود. در نقاشی چینی اغلب بخش‌هایی از محدوده‌ی تصویر خالی می‌ماند و این بخش‌های خالی ارزش آگاهانه داشت. هنرمندان فضاهای پر و خالی را چنان هماهنگ تنظیم می‌کردند که هر بخش بدون دیگری ناقص جلوه می‌کرد. بدین سان تعریف آنان از ترکیب‌بندی در نقاشی، با تعریف دیگر سرزمین‌ها تفاوت‌های اساسی داشت[1]. این ویژگی یکی از اصول پایدار نقاشی چینی است.

در چین پرده‌های نقاشی را از دیوار بناها می‌آویختند و بعضاً با فصول و یا مناسبت‌ها تعویض می‌کردند. برخی از شاهان و بزرگان نیز نگارخانه‌هایی داشتند، که در آن انواع پرده‌های نقاشی از هنرمندان گذشته تا عصر آنان نگه‌داری می‌شد.

هم‌گام با نقاشی، هنر خوش‌نویسی نیز در چین پیوسته حضور داشت و ارتباط خط با نقاشی چنان بود که می‌توان گفت هنری واحد به‌شمار می‌رفتند، هم‌چنان که مواد و مصالح هر دو (قلم‌مو، مرکب، ابریشم یا کاغذ) یکی بود و اجرای هر دو نیز به چیره‌دستی و مهارت فنی نیاز داشت. خوش‌نویسی چینی از کیفیت انتزاعی و تصویری خاص که احساس و اندیشه‌ی هنرمند را بیان می‌کند، برخوردار است. از این رو با نقاشی قرابت دارد. نقاشی سنتی چین به لحاظ سرزندگی، ریتم، ارزش خط و محدودیت رنگ تأثیر زیادی از خوش‌نویسی گرفته است. چینی‌ها پرده‌های خوش‌نویسی را نیز از دیوار می‌آویختند و آن را با ویژگی‌هایی هم چون یک نقاشی مورد ارزش‌یابی و تحلیل قرار می‌دادند. (تصویر ۱۱ــ۳)

تصویر ۱۱ــ۳ــ تافتن ابریشم، آبرنگ روی کاغذ، سده ی ۱۲ م. تومار افقی.

۱ــ در دیگر سرزمین‌ها مبانی ترکیب‌بندی را بر نقاط مثبت (فضاهای پر) استوار می‌کردند و قسمت‌های خالی تصویر کم‌ارزش یا بی‌ارزش بود.

در کنار نقاشی‌های چینی غالباً نوشته‌هایی نیز دیده می‌شود که ممکن است یک قطعه شعر، اظهار نظر خود هنرمند و یا کلماتی ستایش‌آمیز از جانب یک دوست یا یک مجموعه‌دار باشد. علاوه‌بر این امضای نقاش را نیز در پای اثر می‌توان ملاحظه کرد که نشانه‌ای از اعتبار اجتماعی اوست (تصویر ۱۲ــ۳).

تصویر ۱۲ــ۳ــ منظره‌ی زیر نور ماه، مرکب روی ابریشم، سده‌ی ۱۳ م، تومار عمودی

در این تصویر، هنرمند با استفاده از مرکب و قلم‌مو و با تغییر غلظت مرکب، فضایی شاعرانه و خیال‌انگیز آفریده که انسان بخشی ناچیز از آن را اشغال کرده است. این نگرش، که انسان را جزئی کوچک از طبیعت و تابع آن نشان می‌دهد، برخاسته از تعالیم لائوتسه و فلسفه‌ی تائونیسم است.

کاغذ[1] (ابریشم و برنج و ...)، مرکب، قلم‌مو، مطلوب‌ترین موادی بود که نقاش چینی به‌کار می‌برد. نقاشان تصویرها را روی طومارهای ابریشمی یا کاغذ می‌کشیدند. طومارها نیز بر دو گونه‌ی عمودی و افقی تنظیم می‌شدند. برخی از طومارها را بر دیوار منازل می‌آویختند ولی برخی دیگر از طومارهای دستی، طولانی و حتی به طول چندین متر بود که به‌آرامی و از راست به چپ گشوده می‌شد و تصویر به‌تدریج به رؤیت تماشاگر می‌رسید. نقاشی روی بادبزن نیز در چین مرسوم بود. دیوارنْگاری هم بعضاً با مفاهیم بودایی در چین رایج بود ولی هیچ‌گاه به اهمیت نقاشی‌های روی طومارها نمی‌رسید.

نقاشی چینی مضامین متنوعی را، اعم از دینی و دنیوی، در برمی‌گرفت و آیین بودایی، که از سده‌های اولیه‌ی میلادی در چین توسعه یافت، مفاهیم و موضوعات جدیدی را به هنرمندان چینی عرضه کرد و طی صدها سال الهام‌بخش آنان بود. به‌خصوص جنبه‌های عارفانه‌ی این بینش در هنر چین ماندگار شد.

اگرچه مضامین دنیوی هم چون صحنه‌های زندگی مردم، زنان درباری، حیوانات، به‌ویژه اسب و گل‌ها و گیاهان و پرندگان، در نقاشی چینی به چشم می‌خورد ولی منظره‌نگاری همواره جایگاه خاصی در نقاشی چینی داشته است. چینی‌ها در سده‌ی یازدهم بر اسلوب ترسیم نماهای دور و نزدیک تسلط کامل یافتند ولی اوج منظره‌نگاری در نقاشی چینی عهد سونگ بود، به ویژه سده‌ی ۱۲ و ۱۳ م. در این روزگار منظره‌نگاری ناب به اوج شکوفایی رسید. نقاشان اغلب انسان را جزئی کوچک از طبیعت پهناور قلمداد می‌کردند وطبیعت بی‌کرانه را در حالت‌هایی متنوع چون جهانی بی‌انتها، پرشکوه و با اهمیّت تصویر می‌کردند (تصویر ۱۳ــ۳).

تصویر ۱۳ــ۳ــ منظره‌ی کوهستانی، مرکب روی ابریشم، سده‌ی ۱۷ م، طومار افقی.

پرسش‌ها

۱ــ نقاشی روی کاغذ و طومارهای ابریشمی از چه روزگاری در چین رواج یافت؟

۲ــ اوج هنر نقاشی چینی در زمان حکومت کدام سلسله بود و ویژگی‌های آن کدام است؟ توضیح دهید.

۳ــ پیوندهای مشترک میان هنر خوش‌نویسی و نقاشی در چین را شرح دهید.

۴ــ اغلب در کنار نقاشی‌های چینی نوشته‌هایی وجود دارد. مضمون و محتوای این نوشته‌ها چیست؟

۵ــ مفهوم ترکیب‌بندی در نظر چینی‌ها چه تفاوتی با ترکیب‌بندی در دیگر سرزمین‌ها داشت؟

۶ــ مواد و ابزار مورد استفاده در نقاشی چینی کدام‌اند؟ نام ببرید.

۱ــ کاغذ به شکل امروزی توسط تسای لون (tsailun) در تاریخ ۱۰۵ میلادی در قسمت جنوب چین ابداع شد.

نقاشی ژاپن

ژاپن مجمع‌الجزایری، سر برآورده از آب‌های اقیانوس آرام، در شرق سرزمین چین است. میراث و سنت‌های مشرق‌زمین، به‌خصوص چین، به نحو بارزی در تاریخ و فرهنگ ژاپنی بازتاب یافته است. هنر ژاپنی تقریباً در تمامی مراحل تحول خود از هنر چینی مایه گرفت. هم مواد و هم روش‌های مورد استفاده‌ی هنرمندان ژاپنی غالباً چینی بود و حتی مضمون‌های هنرشان نیز عمدتاً ریشه‌ی چینی داشت. هرچند هنرمندان ژاپنی، گه‌گاه موضوعاتی را از تاریخ یا اساطیر خود و از مذهب شینتو[1] برمی‌گزیدند. هم‌چنین آیین بودایی، که از سده‌ی شش میلادی وارد ژاپن شد، عامل نیرومندی در تحوّل مذهب و هنر ژاپنی بود (تصویر ۱۴ــ۳).

تصویر ۱۴ــ۳ــ نقاشی دیواری از معبد هوریوجی، سده‌ی هفتم میلادی، ژاپن
در این تصویر تأثیرات نقاشی هندی، به‌ویژه دیوار نگاره‌های غار آجانتا، کاملاً مشهود است.

۱ــ «شینتو یا طریقت خدایان» مذهب ملّی مردم ژاپن است که بر عشق به طبیعت، خانواده و مخصوصاً خاندان حاکم استوار است.

با این حال خصوصیاتی در فرهنگ ژاپنی می‌توان یافت که نتیجه‌ی واکنش‌آگاهانه‌ی آنان در برابر تأثیرات خارجی و بهره‌گیری از سنت‌های بومی است. درواقع ژاپنی‌ها آن‌چه را که طی قرن‌ها از هنر چینی به وام گرفتند از آنِ خود کردند و عناصری نیز بر آن افزودند. بدین سان توانستند دستاوردهای متمایز و ارزنده‌ای در خلق طومارهای روایی و چاپ‌های دستی به جهانیان عرضه کنند.

ژاپنی‌ها هم‌چون چینیان شیفته‌ی طبیعت‌اند ولی این علاقه‌مندی با احساسات زودگذر و تا حدودی سطحی آمیخته است. نقاشی و هنر چینی اغلب متفکرانه، عمیق و عارفانه به نظر می‌رسد و اگرچه آثار ژاپنی ظاهری مشابه چینی دارد ولی بیشتر صوری، تزیینی و تصنّعی است و هنرمند ژاپنی، با تمام مهارتی که در کار دارد، عمدتاً به تفنن می‌گراید.

هنر تصویری در ژاپن از حدود سده‌ی هشتم میلادی، که راهبان بودایی و صنعتگران کره‌ای و چینی در آن‌جا اقامت گزیدند، رونق گرفت. در این دوره دیوارنگاری و نقاشی طوماری با مضمون‌های بودایی مرسوم شد.

قطع رابطه با چین در اواخر سده‌ی نهم میلادی زمینه‌ای برای رشد نقاّشی بومی فراهم ساخت. ژاپنی‌ها در نقاشی روی دیوارها یا بر سطح پرده‌های چند لته (پاراوان)، که برای آرایش کاخ‌های سلطنتی و کوشک‌های اشراف تهیه می‌شد، مناظری از سرزمین خویش را به تصویر می‌کشیدند. علاوه‌براین، طیّ سده‌های ۱۱ و ۱۲ میلادی هم‌گام با رشد ادبیات ملّی، آنان داستان‌های عامیانه و ادبی، مضمون‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ها را بر روی طومارهای افقی تصویرسازی می‌کردند. اگر چینیان نقاشی طوماری را عمدتاً برای منظره‌نگاری به‌کار می‌بردند، ژاپنی‌ها آن را به خدمت تجسّم رویدادهای زندگی گرفتند، ترکیب‌بندی این طومارها برحسب جریان وقایع به چند بخش تقسیم می‌شود. قلم‌گیری نازک و سریع، رنگ‌های غالباً درخشان، و تجسّم فضا از زاویه‌ی دید بالا از ویژگی‌های این طومارهای ژاپنی به‌شمار می‌رود. در این گونه نقاشی‌ها جلوه‌های طبیعت‌گرایانه و تزیین با هم آمیخته شده‌اند. (تصویر ۱۵ــ۳).

تصویر ۱۵ــ۳ــ سوزاندن کاخ سانجو، سده‌ی ۱۳ میلادی، بخشی از یک طومار افقی به طول ۶۸۵ سانتی‌متر. این طومار بزرگ بیانگر یک قیام اجتماعی است.

از اواخر سده‌ی هفدهم میلادی تولید باسمه‌ها در ژاپن رواج یافت. این نوع جدید از آثار تصویری، که تا اواسط سده‌ی نوزدهم میلادی رونق داشت، به‌صورت چاپ دستی تولید می‌شد. ضمن این که ارزان‌قیمت و قابل تکثیر بود، جنبه‌ی مردمی و عامیانه داشت و در مسیری متفاوت از جریان‌های هنر رسمی و درباری رشد کرد.

در باسمه‌های ژاپنی جلوه‌های زندگی روزمره و فرهنگ توده‌ی شهرنشین انعکاس می‌یافت. از این رو مورد پسند طبقات

ممتاز و فرهیختگان جامعه نبود. صحنه‌های عاشقانه، جنگاوران افسانه‌ای و تاریخی، صحنه‌های تئاتر عامیانه (کابوکی) چهره‌سازی از هنرپیشگان محبوب و محیط داخل خانه، موضوعات متداول در باسمه‌های ژاپنی بود. بعدها موضوعات دیگری چون گل، پرنده، حیوان و منظره نیز به فهرست باسمه‌های ژاپنی افزوده شد.

باسمه‌های ژاپنی تأثیر عمیقی بر هنر اروپایی اواخر سده‌ی نوزدهم میلادی گذاشت.

از میان هنرمندان قرن نوزدهم می‌توان به تولوز لوترک اشاره نمود[1] که با تأثیرپذیری از باسمه‌های ژاپنی (تصاویر ۱۶ــ۳، ۱۷ــ۳ و ۱۸ــ۳) پوسترهای تبلیغاتی زیادی برای تماشاخانه‌ها و معرفی هنرپیشه‌ها چاپ و تکثیر نمود.

تصویر ۱۶ــ۳ــ گل‌آرایی، باسمه، سده‌ی هجدهم میلادی، اثر گیتا گاوا اوتامارو

۱ــ تولوزلوترک در بخش هنر پست امپرسیونیستی به آن پرداخته شده است.

تصویر ۱۷ــ۳ــ بازیگر کابوکی باسمه، اواخر سده‌ی هجدهم میلادی. اثر توشوسای شاراکو

تصویر ۱۸ــ۳ــ چشم‌انداز کوه فوجی، باسمه، سده‌ی نوزدهم. اثر کاتسوشیگا هوکوسای
هوکوسای با تسلط بر فرم و تحولی، که در منظره نگاری خاور دور به وجود آورد، بر نقاشی سده‌ی نوزدهم اروپا بسیار اثر گذاشت

پرسش‌ها

۱ــ هنر ژاپن در مراحل تحول خود از فرهنگ و هنر کدام تمدن باستانی تأثیر گرفته است؟
۲ــ اشتراک و تفاوت‌های میان هنر چین و ژاپن را بیان کنید.
۳ــ رونق هنرهای تصویری در ژاپن از چه زمانی و با کدام مضمون‌ها آغاز شد؟
۴ــ در باسمه‌های ژاپنی چه موضوعاتی مورد توجه هنرمندان بود؟ شرح دهید.
۵ــ چرا باسمه‌ها، چندان مورد پسند طبقات ممتاز و اشراف جامعه‌ی ژاپنی قرار نگرفتند؟
۶ــ باسمه‌های ژاپنی چه تأثیری بر هنر اروپایی گذاشته است؟ شرح دهید.

نقاشی هند

سرزمین هند در جنوب آسیا قرار دارد و سابقه‌ی تاریخی تمدن آن به هزاره‌ی سوم و چهارم قبل از میلاد می‌رسد. یافته‌های باستان‌شناسی در مناطقی هم‌چون موهنجو دارو[۱]، هاراپا[۲]، لپاکچی[۳] از روابط فرهنگی ساکنان اولیه‌ی این سرزمین با تمدن و سرزمین بین‌النهرین خبر می‌دهد.

نقوش یافت‌شده در برخی غارهای باستانی در سواحل رودخانه‌های بزرگ و تمدن‌سازی هم‌چون سند و گنگ، نشانگر حضور انسان‌ها در این منطقه در عصر نوسنگی است ؛ امّا اطلاعات ما درباره‌ی هنر نقاشی آن عصر چندان چشم‌گیر نیست.

پس از مهاجرت اقوام آریایی در هزاره‌ی قبل از میلاد به هند، به‌تدریج تحولات بزرگ فرهنگی و هنری در این سرزمین پهناور به‌وقوع پیوست. تألیف آثاری مذهبی هم‌چون «وداها»، که شاید کهن‌ترین آثار ادبی جهان باشد و یا «مهابهاراتا» که جنگی از سنت‌ها و اساطیر هندی است و یا «رامایانا» که شرح دلاوری‌های قهرمانی اساطیری به نام «راما» است. نشان از تحولات عمیق فرهنگی در هند دارد که تا قرن‌ها مضامین و مفاهیم هنر هندی را متأثر می‌سازد.

هنر هند به‌ویژه نقاشی آن را باید همراه با تحولات دینی و ظهور آیین‌های هندی مطالعه کرد. زیرا هنر هندی پیوسته جنبه‌ی آیینی داشته و با زبانی شاعرانه مفاهیم اعتقادی را تفسیر می‌کرده است. بزرگانی هم‌چون «برهما» (حدود سده‌ی هشت ق. م بانی مذهب هندو) و «مهاویرا» (سده‌ی شش ق. م بانی مذهب جین) و بودا (سده‌ی شش ق. م) با آیین‌هایی که آوردند هنر و فرهنگ هندی را به‌شدت متأثر ساختند. اگرچه آیین بودا به شکل اولیه‌ی خود در هندوستان توسعه‌ای چشم‌گیر نیافت ولی هندوئیسم[۴] و جینیسم[۵] همراه با تحولاتی، پیروان بسیار یافت و تا به امروز اکثریت جامعه‌ی هندی به آن پای‌بندند. با این که پیروان آیین‌های مختلف، در هندوستان، هریک معابد و مکان‌های عبادی خاص خود را داشته‌اند امّا بسیاری از سنت‌ها و آیین‌ها به‌تدریج در یکدیگر رسوخ کرده و با هم تلفیق و ترکیب شده‌اند.

الف) دیوارنگاری: مهم‌ترین عبادت‌گاه‌های اولیه‌ی هندی، اعم از پیروان آیین چین و هند، به‌صورت غارهای نیمه تاریک کنده شده در دل سنگی صخره‌هاست که در سراسر هندوستان پراکنده‌اند ؛ امّا شاخص‌ترین آن‌ها معابد غاری آجانتا و الورا در جنوب غربی هند هستند. در این معابدِ غاری بخشی از دیوارها و ستون‌ها با نقش برجسته‌ها و پیکره‌های آیینی آراسته شده‌اند و قسمت‌هایی نیز از سطوح دیوارها و سقف با نقاشی دیواری به وسیله‌ی تمپرا و به شیوه‌ی فِرِسک[۶] آرایش یافته است. این تصاویر به سده‌های اول تا پنجم میلادی مربوط‌اند و البته از گذر ایام آسیب فراوان دیده‌اند.

مضمون این نقاشی‌ها زندگی و اعمال بودا و دیگر شخصیت‌های آیینی و قهرمانان اساطیری است. که غالباً در ظاهری انسانی و زمینی به تصویر درآمده‌اند. این تصاویر برای پیروان خود مفاهیمی رمزآمیز دارند. تمثال بودا در میان پیروان فراوانش به‌صورتی شاهانه و شکوهمند دیده می‌شود، با لباس مجلل و تاجی مرصّع و حالتی آرام و باوقار (تصویر ۱۹ــ۳).

۱ــ Mohenyjodaro

۲ــ Harappa

۳ــ Lepakchi

۴ــ پیروی از آیین برهما Hinduism

۵ــ پیروی از آیین مهاویرا Jainism

۶ــ فرسک برگرفته از واژه‌ی ایتالیایی Fresco، نوعی نقاشی دیواری است که بر روی اندود آهکی اجرا می‌شود.

تصویر ۱۹ــ۳ــ بودای بزرگ، بخشی از دیوار نگاره‌های معابد غاری آجانتا، سده‌ی ۷ م

تصاویر در ترکیبی پیچیده، تمامی گستره‌ی داخلی معابد را فرا می‌گیرند. رنگ‌های سرخ، سبز و آبی و ارغوانی در نقاشی‌ها بارزترند. قلم‌گیری و تأکید بر خطوط پیرامونی در اغلب قسمت‌ها به چشم می‌خورد و این درحالی است که از حجم نمایی نیز چشم‌پوشی نشده است. کاربرد خط، سطح و حجم روابطی خوشایند را پدید می‌آورد که به پیوستگی عناصر تصویر در گستره‌ی سطوح دیوارها و سقف مدد می‌رساند (تصویر ۲۰ــ۳).

تصویر ۲۰ــ۳ــ نوازندگان بودایی، دیوارنگاره، آجانتا، سده‌ی ۷ م

اندازه‌ی مختلف پیکرها نشانگر نوعی پرسپکتیو مقامی[۱] است. اندام‌ها در حالتی پرتحرک و سرزنده، که بازتابی از رقص و نمایش مذهبی در هند است، به تصویر درآمده‌اند. اگرچه موضوع و محتوای این تصاویر با جهان ملکوتی مربوط است امّا در عین حال توصیفی از دنیای نفسانی نیز هست. اصولاً یکی از ویژگی‌های هنر هند، از جمله در نقاشی‌های پرستشگاه‌ها و در تصاویر کتاب‌ها، آن است که مفاهیم دینی و معنوی را به‌صورتی دنیوی و زمینی نشان می‌دهد. به عبارت دیگر صحنه‌ها و پیکرها به‌وضوح عواطف نفسانی و خواست‌های جسمانی را می‌نمایانند. درحالی که این‌ها فقط بازتابی نمادین از اندیشه‌های عارفانه است (تصویر ۲۱ــ۳).

۱ــ تعیین اندازه‌ی پیکرها و افراد بر حَسَب اهمیت و مقام اشخاص

تصویر ۲۱ــ۳ــ بودا در میان دوستداران، دیوار نگاره، آجانتا سده‌ی ۶ م

ب) کتاب‌آرایی: در هند سابقه‌ی هنر کتاب‌آرایی کم‌تر از دیوارنگاری است. قدیمی‌ترین کتاب‌های مصور هندی که به حدود سده‌های دهم و یازدهم میلادی مربوط می‌شوند نوعی از کتاب بود که با برگ نخل ساخته می‌شد و در جعبه‌های جلد مانند نگه‌داری می‌شد. هم صفحات و هم جلد را گاهی با نقاشی می‌آراستند. این کتاب‌ها عمدتاً حاوی مضامینی آیینی و مذهبی بود که برخی ویژگی‌های آن یادآور دیوار نگاره‌های پیشین بود (تصویر ۲۲ــ۳).

تصویر ۲۲ــ۳ــ خلاصه‌ی یک متن کهن، نقاشی بر روی برگ نخل، سده‌ی ۱۱م

از حدود سده‌ی دوازدهم میلادی مصورسازی در دربارهای محلی هند رونق گرفت. به ویژه در سده‌ی چهاردهم م. در منطقه‌ی گجرات در غرب هندوستان کاربرد کاغذ در تولید کتاب معمول شد و مضامینی از زندگی مهاویرا (قهرمان اساطیری) و دیگر اسطوره‌ها واعتقادات، در کتب به تصویر درآمد. ترکیب‌بندی‌ها اغلب ساده و رنگ‌ها بسیار درخشان بودند. چهره‌ها به‌صورت نیم‌رخ با بینی کشیده و عقابی و چشمان برجسته و لباس توری نازک ترسیم می‌شدند. در این نقاشی‌ها رنگ طلایی نیز، که احتمالاً تحت تأثیر هنر ایرانی بود، کاربرد داشت. البته شیوه‌ی مصورسازی کتب هیچ‌گاه از ویژگی‌های نقاشی دیواری کاملاً جدا نبود (تصویر۲۳ــ۳).

تصویر ۲۳ــ۳ــ آماده‌سازی اتاق برای کریشنا، آبرنگ روی کاغذ، سده‌ی ۱۸ م

ورود اسلام به سرزمین هند توسط ایرانیان (غزنویان) اتفاق افتاد و گسترش فرهنگ اسلامیِ هند نیز پیوسته متأثر از هنر ایرانی بود. به‌ویژه این نفوذ را در عهد سلسله‌ی مغولان مسلمان (گورکانیان) طی سده‌های شانزدهم و هفدهم میلادی (سده‌ی دهم و یازدهم قمری) به موازات سلسله‌ی صفویه در ایران می‌توان مشاهده کرد. گورکانیان دوران درخشان از هنر و تمدن را در هندوستان پدید آوردند. هنر کتاب‌آرایی، در دربار شاهان مسلمان هند، گسترش یافت. اکبرشاه (۱۶۰۵ــ۱۵۴۲ م) کوشید تا به موازات وحدت سیاسی و مذهبی و فرهنگی، که در سراسر امپراتوری خود به‌وجود می‌آورد، نوعی تجدّدطلبی در هنر را نیز اعمال کند. او آمیزش سنّت‌های هندی و ایرانی و اروپایی را، که نتیجه‌اش شیوه‌ای التقاطی بود و سنت‌های گوناگون را در برمی‌گرفت، توصیه کرد.

حضور نقاشان مشهوری هم‌چون میرمصوّر و پسرش میرسیّدعلی و عبدالصمد و برخی دیگر از هنرمندان ایرانی در دربار مغولان مسلمان هندی بر گستردگی نفوذ هنر و فرهنگ ایرانی در هندوستان دامن می‌زد. علاوه‌بر نقاشی و کتاب‌آرایی هند، که متأثر از ایران بود، اغلب کارگاه‌های هنری دربار به دست هنرمندان ایرانی اداره می‌شد. روابط گسترده‌ی فرهنگی فی‌مابین، سبب شد شاعران و ادیبان ایرانی در هند حضور یابند و زبان فارسی و خط نستعلیق را در هندوستان رواج دهند.

کتاب‌ها و مرقّعات بسیاری در کارگاه‌های درباری هند تولید شدند، که اغلب با نام شیوه‌ی هند و ایرانی از آن‌ها یاد می‌شود. از آن جمله‌اند کتاب‌های مصوری هم‌چون حمزه‌نامه، بابرنامه گلستان سعدی و ... علاوه‌بر کتب مصور، تک‌چهره‌سازی از بزرگان و ترسیم گل و گیاه به‌صورت رقعه (نقاشی تک‌برگ) نیز در نقاشی هند سهم چشم‌گیری داشت. با افول قدرت سلسله‌ی گورکانیان، طی سده‌های هجدهم و نوزدهم میلادی، هنر نقاشی و کتاب‌آرایی هند نیز افول کرد و به‌تدریج شیوه‌های اروپایی جای سنت‌های پیشین را گرفت. (تصاویر۲۴ــ۳ و ۲۵ــ۳)

تصویر ۲۴ــ۳ــ طاووس‌ها، اثر منصور، رقعه‌ی مصور، آبرنگ روی کاغذ، سده‌ی ۱۷ م (۱۱ هـ.ق)

تصویر ۲۵ــ۳ــ اکبر انگشتری را به جهانگیر می‌دهد، برگی از شاه‌جهان نامه، آبرنگ روی کاغذ، سده‌ی ۱۷ م (۱۱ هـ. ق)

پرسش‌ها

۱ــ مضامین و مفاهیم هنر هندی بیش‌تر متأثر از کدام اسطوره‌ها و منابع فرهنگی هند است؟

۲ــ عبادتگاه‌های مردم هند به چه صورتی ساخته شده‌اند؟

۳ــ مضامین نقاشی‌های عبادتگاه‌های غاری هند چیست؟

۴ــ ویژگی‌های نقاشی معابد هندی را شرح دهید.

۵ــ سابقه‌ی کتاب‌آرایی درهند به چه زمانی می‌رسد؟ مصالح و طرز ساخت این کتاب‌ها چگونه بود؟

۶ــ از چه زمانی و در کدام قسمت هند کاربرد کاغذ در تولید و مصورسازی کتاب رونق گرفت؟

۷ــ کتاب‌های مصوری که در دربارهای محلی منطقه‌ی گجرات تولید می‌شد دارای کدام ویژگی‌های تصویری بود؟

۸ــ درخشان‌ترین دوران هنر اسلامی هند توسط کدام سلسله و طیّ چه سده‌هایی پدیدار شد؟

۹ــ شیوه‌ی التقاطی هنر هند در دوره‌ی اکبرشاه آمیزه‌ای از کدام سنت‌ها بود؟

۱۰ــ تأثیرگذاری ایران در هنر و نقاشی هند از چه طریقی و چگونه اتفاق افتاد؟

۱۱ــ سه کتاب مصور هندی را، که نقاشی‌های آن‌ها به شیوه‌ی هند و ایرانی اجرا شده است، نام ببرید.

فصل چهارم

مکاتب نقاشی اروپا قبل از رنسانس

اهداف رفتاری: در پایان این فصل هنرجو باید بتواند :

- مراحل پیدایش و تکوین هنر یونانی را شرح دهد.
- دوره‌های هنر یونان باستان را تا رسیدن به شکوفایی و بالندگی نام ببرد.
- شهرهایی که شیوه‌های نقاشی یونانی را آشکار کرد بیان کند.
- شیوه‌های نقاشی روم باستان را شرح دهد.
- روش نقاشی «رنگ موم» را بیان کند.
- شیوه‌ی نقاشی با قطعات سنگ را بیان کند.
- چگونگی شکل‌گیری هنر مسیحیان را شرح دهد.
- عوامل مؤثر در تصویرسازی مسیحیت را بیان کند.
- معنا و ویژگی مکتب گوتیک را شرح دهد.
- شیوه‌های نقاشی روی پانل و شیشه نگاره دوره‌ی گوتیک را بیان کند.

یونان باستان

تمدن یونان باستان به‌عنوان قدیمی‌ترین تمدن مغرب‌زمین شناخته شده است و غالباً آن را سرچشمه‌ی دیگر تمدن‌های غربی می‌شناسند. این تمدن مراحل پیدایش و تکوین هنر خود را طی هزاره‌های سوم و دوم ق. م از میان تمدن‌های جزایر اژه[1] آغاز نمود.

حدود هزاره‌ی اول قبل از میلاد قبایل جنگ‌جو از دیگر مناطق اروپایی به سمت یونان حرکت کردند. آن‌ها هنر و تمدن جزایر کرت[2] را که نوع حکومت و پادشاهان آن هنوز بر ما پوشیده است، تسخیر کردند و تمدن یونان را شکل دادند (تصویر ۱ــ۴).

۱ــ دریای اژه: قسمتی از دریای مدیترانه است که میان شبه‌جزیره‌ی یونان و آناتولی جای گرفته است. در ضمن به تمدن یونان در عصر مفرغ (۲۸۰۰ ق.م) نیز تمدن اژه‌ای می‌گویند.

۲ــ جزیره‌ی کرت: یکی از بزرگ‌ترین جزایر جنوب دریای مدیترانه است. این جزیره به‌عنوان خاستگاه تولد تمدن یونان شمرده می‌شود.

۱ــ Aegean

۲ــ Crete

تصویر ۱ــ۴ــ هنر کِرتی، نقاشی دیواری از گاوبازی حدود ۱۵۰۰ ق.م

مهم‌ترین آثار نقاشی به‌دست‌آمده از تمدن یونان به‌روی سطوح گلدان‌ها و بشقاب‌هاست. مراحل شکل گیری این آثار، که با گذشت زمان به شکوفایی و بالندگی رسیده است، به چهار دوره تقسیم‌بندی می‌شود.

۱ــ دوره‌ی هندسی[1]

مثال: گلدان دیپلون[2] از نمونه‌های عالی این دوره است (تصویر ۲ــ۴).

تصویر ۲ــ۴ــ گلدان دیپلون با نقش مراسم تدفین اواسط قرن هشتم ق. م

۱ــ Geometric

۲ــ Dipylon دیپلون نام گورستانی در آتن است که آثار مربوط به قرن‌های هشتم و نهم قبل از میلاد از آن به‌دست آمده است.

۲ــ دوره‌ی کهن[1]: در این دوره ظروف سرخ گون و سیاه‌گون رواج می‌یابند (تصاویر۳ــ۴ و ۴ ــ ۴).

تصویر ۳ــ۴ــ گلدان با نقش سیاه (سیاه‌گون)، محل نگه‌داری موزه واتیکان

تصویر ۴ــ۴ــ گلدان با نقش سرخ (سرخ‌گون) محل نگهداری موزه واتیکان (سده‌ی پنجم ق.م)

۳ــ دوره‌ی کلاسیک یا عصر طلایی[2]: در این دوره مجسمه‌سازی و کنده‌کاری روی سنگ‌های قیمتی و سکه‌سازی رواج پیدا کرد. نقاشان نیز سعی نمودند با نمایش دقیق اجزای بدن و توجه به حرکت‌های زیبا و موزون و تغییر اندازه‌ی اجزا با تکیه بر مشاهدات عینی خود با سایر هنرمندان همگام باشند (تصویر ۵ــ۴).

تصویر ۵ــ۴ــ گلدان با نقش سرخ (سرخ گون) حدوداً ۴۰۰ ق.م، محل نگه‌داری بریتیش موزه‌ی لندن

۱ــ Archaic ۲ــ Classic

۴ــ دوره‌ی هلنی یا یونانی مآبی[1]: با تسلط امپراتوری یونان بر مصر و ایران نوعی یونانی‌گرایی در هنر را ترویج می‌کردند. با مطالعه‌ی آثار به‌جامانده از تمدن یونان باستان، می‌توان گفت که آثار نقاشی یونان از فرم‌های هندسی و انتزاعی شروع شد و با تأثیرگرفتن از تمدن مصر و خاور نزدیک به پختگی رسید و در ادامه با طبیعت‌گرایی اصول کلاسیک را پی‌ریزی نموده است (تصویر ۶ــ۴).

تصویر ۶ــ۴ــ بخشی از نقاشی روی گلدان سفالین با زمینه‌ی سفید، حدود اواخر سده‌ی پنجم ق.م

۳ــ سرخ‌گون و سیاه‌گون: در این روش پیکره‌های انسانی به‌صورت سایه و نیم‌رخ به روی زمینه سفال نقش می‌شد. شیوه‌ی سرخ‌گون از لحاظ فنی و اجرایی عکس شیوه‌ی سیاه‌گون است. بدین معنا که زمینه به رنگ سیاه درمی‌آید و خطوط ظریف با استفاده از ابزار نوک تیز، در سایه‌های نیمرخ نقش می‌شد و پیکره‌ها به رنگ سرخ سفال جلوه‌گر می‌شدند. در این روش از رنگ طبیعی سفال استفاده می‌شد.

۴ــ هرکولانئوم: شهری باستانی (نزدیک ناپل) که بنابر افسانه‌ها به‌دست هرکول (هراکلس) ساخته شده است.

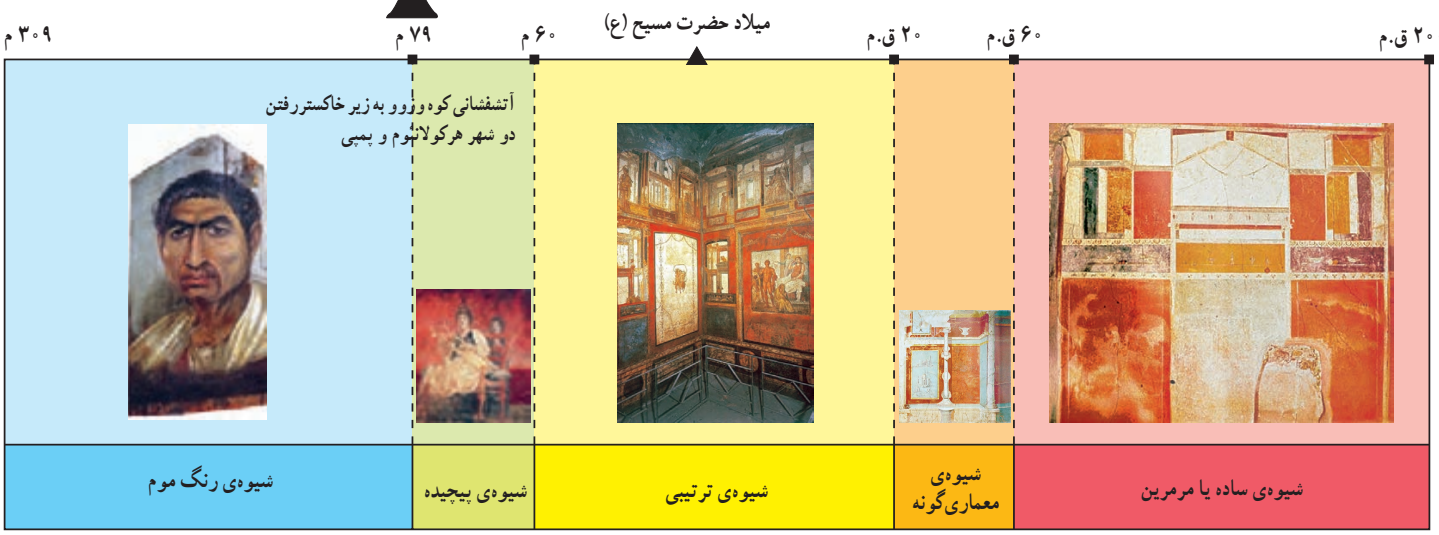
به همراه شهر پمپئی به سبب آتشفشانی کوه وزوو زیر خاکستر مدفون شدند. (قرن اول بعد از میلاد) بعدها در حفاری‌های محل این شهرها نقاشی‌های دیواری فراوانی کشف شد.

این نقاشی‌ها برای بررسی نقاشی رومی و یونانی بسیار حائز اهمیت است.

بعد از انقراض تمدن یونان الگوهای هنری آن به امپراتوری روم منتقل شد. امروزه نقاشی‌های دیواری به‌دست‌آمده از دو شهر پمپئی[2] و هرکولانئوم[3] نمونه های ارزشمندی برای مطالعه‌ی نقاشی یونانی در اختیار ما گذاشته‌اند.

۱ــ Hellenistic (Hellenism) ۲ــ Pompell ۳ــ HERCULANEUM

نمودار سیر تاریخ شیوه‌های نقاشی در روم باستان



۱ــ اِتْروسک‌ها اقوامی بودند که زادگاه خود را در لُودیا واقع در آسیای صغیر ترک کرده بودند و در ناحیه‌ای به نام اِتْروریا میان فلورانس و رم کنونی مستقر شده بودند. امروزه به نام توسکانی یعنی سرزمین گوشک‌ها یا اتروسک‌ها خوانده می‌شود.

روم باستان

امپراتوری روم باستان وارث دو تمدن پیش از خود بود. یکی تمدن اتروسک‌ها[1] و دیگری تمدن یونان، که مهاجران یونانی در جنوب ایتالیا ایجاد کرده بودند. از این رو فرهنگ و هنر روم باستان عمدتاً بر پایه‌ی این دو تمدن بنا شد. هنر رومی، از لحاظ شکل، ادامه‌ی هنر یونان و به‌طورکلی تلفیقی ازسنت‌های یونانی واتروسک و سایر سنن هنری بیگانه بود.

اما محتوای آن عمدتاً تبلیغات سیاسی در خدمت نظامی‌گری و سلطه‌جویی امپراتوری وسیع روم بود. محتوای تبلیغی و خصلت روایت‌گری هنری رومی را به‌ویژه در نقوش برجسته و مجسمه‌ها می‌توان دید. حال آن که نقاشی‌های ایشان بیش‌تر منعکس‌کننده‌ی شکوه و خوش‌گذرانی و طبیعت‌دوستی اشرافیت رومی است.

تصویر ۷ــ۴ــ هنر اتروریا، بخشی از یک نقاشی دیواری حدود ۴۸۰ــ۴۷۰ ق.م

۱ــ Etruscan

رومی‌ها پس ازبه‌قدرت‌رسیدن امپراتوری روم، برای بازسازی نقاشی و پیکره‌های کلاسیک شدیداً تمایل داشتند از فرهنگ و هنر یونانی تقلید کنند. آن‌ها از دستاوردهای هنر یونان جهت ساخت پیکره و نقاشی و آرایش منازل خود استفاده کردند. امروزه با مطالعه‌ی نقاشی‌های دیواری دو شهر پمپئی و هرکولانئوم به شیوه‌ی نقاشی یونان باستان و استفاده از آن روش‌ها در تزیین شهرهای رومی می‌توان پی برد. هرچند به صراحت می‌توان گفت که نقاشی‌های رومی کپی‌برداری از هنر یونانی است ولی با دقت در امضای تعدادی از نقاشی‌ها می‌توان فهمید که نقاشان یونانی در رم و سایر شهرهای ایتالیا کار می‌کردند (تصویر ۸ــ۴).

تصویر ۸ــ۴ــ چهره‌ی دختر جوان، نقاشی دیواری به‌دست‌آمده از پمپئی، سده‌ی نخست میلادی موزه‌ی ملی ناپل

به طور کلی نقاشی رومی به چهار شیوه تقسیم می‌شود :

۱ــ شیوه‌ی ساده یا مرمرین: در این سبک هیچ عنصری از واقعیت وجود ندارد و فقط نقاش نمای سنگ مرمر را به روی دیوار در قاب‌های مشخص نقّاشی می‌کرد (۲۰۰ ق.م، ۶۰ ق.م) (تصویر ۹ــ۴).

تصویر ۹ــ۴ــ شیوه‌ی ساده، قرن دوم ق.م

۲ــ شیوه‌ی معماری‌گونه: در این شیوه هنرمند تصویر ستون و قاب پنجره را چنان نقاشی می‌کرد تا بیننده توهّم عمق و فضا نماید. در واقع ناظر با نگاه خود از فضای داخل به فضای بیرون هدایت می‌شود (۶۰ق.م، ۲۰ ق. م) (تصاویر ۱۰ــ۴ و ۱۱ ــ۴).

تصویر ۱۰ــ۴ــ نقاشی دیواری سده‌ی اول ق. م

تصویر ۱۱ــ۴ــ نقاشی دیواری صحنه‌های آئین سری حدود ۵۰ ق.م، ویلای اسرار ــ پمپئی

۳ــ شیوه‌ی تزیینی: در این شیوه دورنما اهمیت خود را از دست داد و با استفاده از حلقه‌های گل و پیچک تزیینات بیش‌تر مورد توجه قرار گرفت. سطوح دیوار با شبه ستون‌های باریک جدا می‌شد و داخل هر قاب یک صحنه را جداگانه به تصویر می‌کشیدند (۲۰ ق.م ۶۰م).(تصاویر ۱۲ــ۴ و۱۳ ــ۴).

تصویر ۱۲ــ۴ــ نقاشی دیواری، خانه‌ی وتی؛ سده‌ی‌نخست میلادی

تصویر ۱۳ــ۴ــ نقاشی دیواری، نمایی از یک باغ سده‌ی نخست میلادی

۴ــ شیوه‌ی پیچیده: این شیوه، تلفیقی از سه روش قبل است. بدین معنا که نمای مرمرین در حاشیه‌ی دیوار قاب‌بندی و تزیینات و دورنما توأماً به‌کار گرفته می‌شد. در این شیوه نقاشی تصاویر طبیعت بی‌جان و موضوعات روزمره در کنار هم به نمایش درمی‌آمد (۶۰ م ۷۹م). (تصاویر ۱۴ــ۴ الی۱۶ ــ۴).

تصویر ۱۴ــ۴ــ زنی در حال نواختن ساز دیوار نگاری به شیوه‌ی فرسک. سده‌ی نخست میلادی

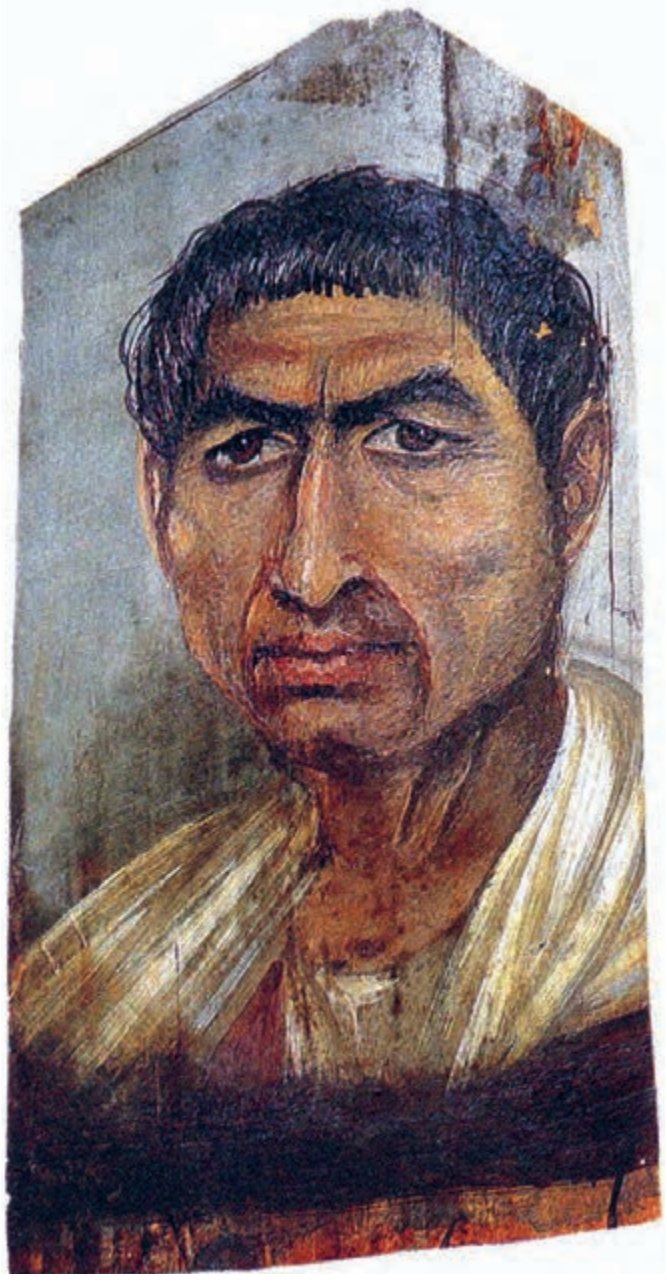
تصویر ۱۵ــ۴ــ دیوارنگاری به شیوه‌ی فرسک

تصویر ۱۶ــ۴ــ دوشیزه در حال چیدن گل، قرن اول میلادی، جزئی از یک نقاشی دیواری، موزه‌ی ملی باستان‌شناسی، ناپل

در قرن دوم بعد از میلاد مسیح شاهد ظهور شیوه‌ی تکنیکی تازه‌ای در نقاشی رومی می‌باشیم که به تک چهره‌سازی رومی ــ مصری مشهور است. در این شیوه با استفاده از تکنیک «رنگ موم»[1] شبیه‌سازی با توجه به ضوابط سایه‌پردازی و برجسته‌نمایی دقیق اجرا شده است (تصاویر ۱۷ــ۴ و ۱۸ ــ۴).

۱ــ نقاشی رنگ مومی (Encaustic painting) اسلوبی قدیمی است که در آن رنگیزه را با موم مذاب ترکیب می‌نمودند و بر روی بستر چوب نقاشی می‌کردند.

تصویر ۱۷ــ۴ــ چهره‌پسر از اهالی فیوم[1]. مصر قرن دوم ب. م



تصویر ۱۸ــ۴ــ چهره یک مرد از اهالی فیوم. قرن دوم ب. م

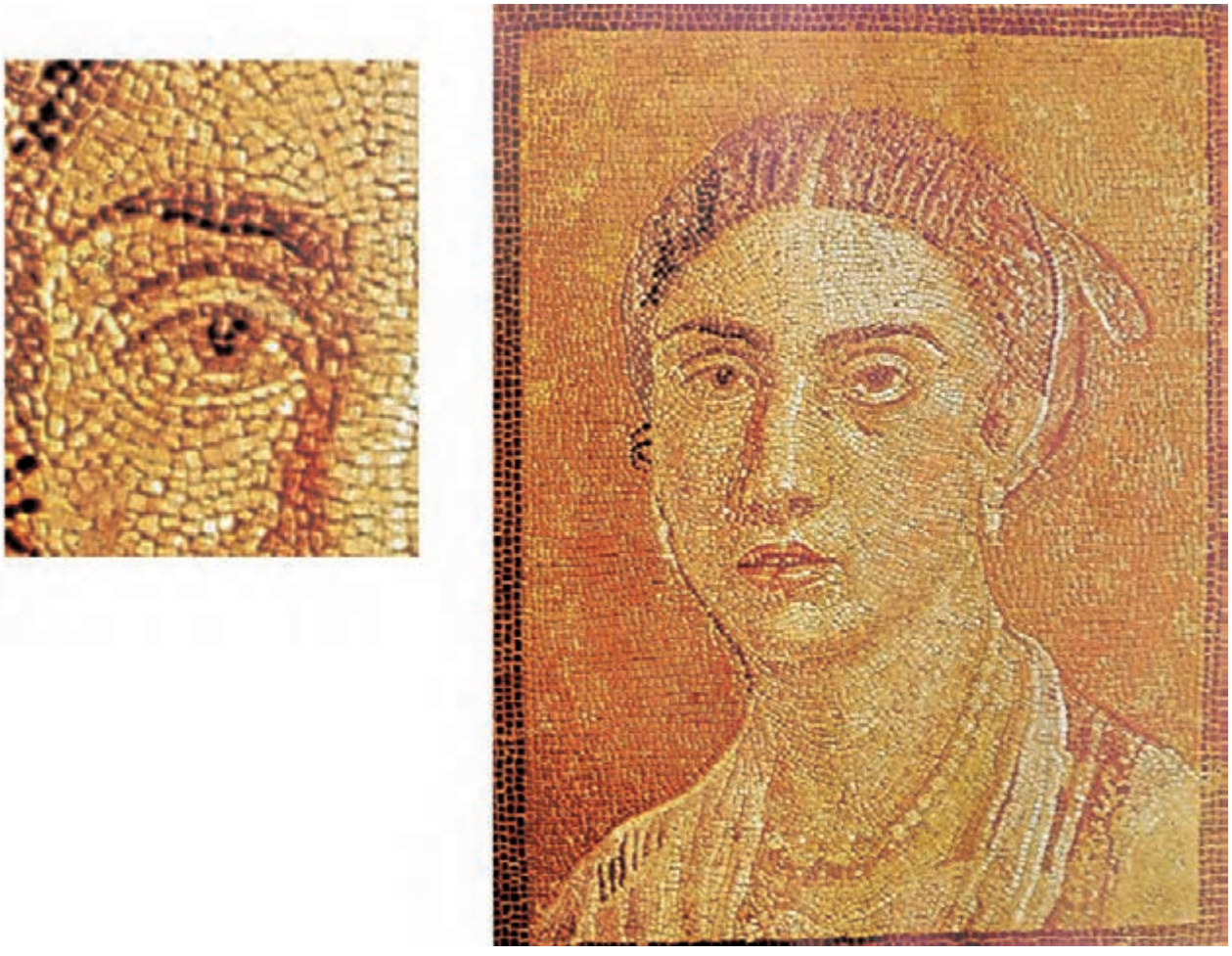
یکی دیگر از هنرهایی که رومی‌ها به آن علاقه نشان می‌دادند. هنر موزائیک[2] کاری بود. آن‌ها جهت تزیین منازل و پوشش کف بناها و دیوار ساختمان‌ها از این شیوه استفاده می‌کردند و جهت هم‌گامی با شیوه‌های نقاشی سعی می‌کردند اسلوب‌های عمق‌نمایی[3] و برجسته‌نمایی و سایه‌روشن‌کاری را با استفاده از خرده‌سنگ و خرده‌شیشه‌های بسیار ریز رعایت کنند.

۱ــ فیوم : شهری در ۱۰۰ کیلومتری جنوب قاهره امروزی واقع شده است. این شهر در سه قرن اول میلادی زیر سلطه‌ی رومیان بود. در این شهر به همراه جسد مومیایی افراد، تصویر نیم‌تنه‌ی صاحب آن را بر روی تخته نقاشی می‌کردند و به روی تابوت قرار می‌دادند. از این شهر بیش از ۶۰۰ نقاشی به‌دست آمده است.

۲ــ MOSAIC : تصویری که از قطعات سنگ، شیشه، سفال یا چوب‌های رنگی برروی دیوار، سقف، زمین و غیره ساخته می‌شود. این هنر برای نخستین بار در بین‌النهرین و مصر باستان و سپس در یونان و روم مورد استفاده قرار گرفت.

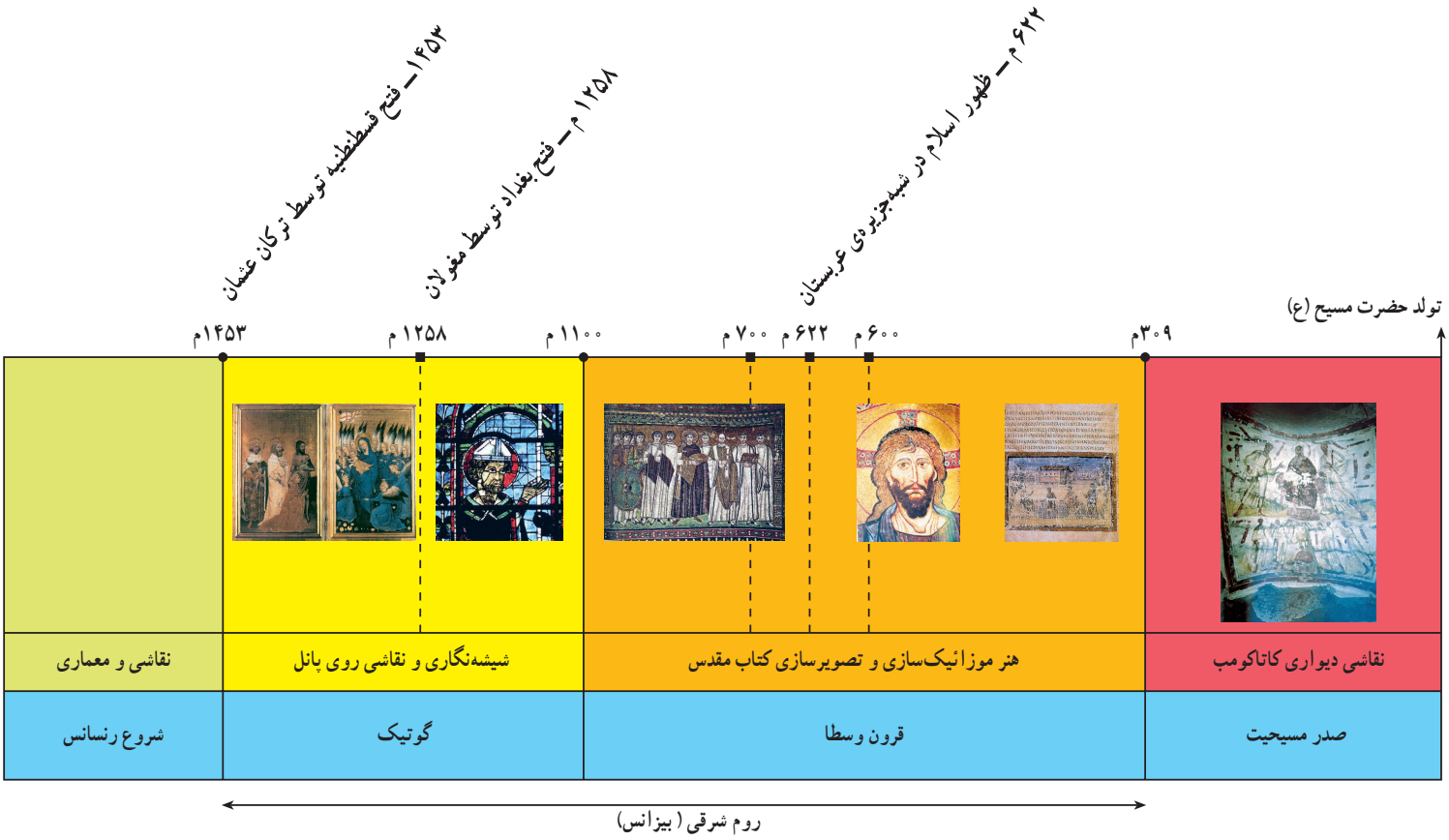
۳ــ Perspective

تصویر ۱۹ــ۴ــ دیوارنگاره به شیوه‌ی موزاییک نبرد اسکندر و داریوش قرن سوم تا دوم ق.م (کپی رومی از اصل یونانی)



تصویر ۲۰ــ۴ــ دیوارنگاره به شیوه‌ی موزاییک، چهره‌ی یک زن رومی

نمودار سیر تاریخ هنر نقاشی مسیحیت



هنر مسیحیت

بعد از گسترش مسیحیت، هنرهای تصویری روم رو به افول نهاد و به‌تدریج هنر مسیحی جای آن را گرفت. نخستین اشکال هنر مسیحی در کنار هنر رسمی روم بالید و در ابتدا تحت تأثیر آن بود. مسیحیان در مقابر زیرزمین خود، که کاتاکومب[1] نامیده می‌شد، دیوارنگاره‌هایی می‌ساختند که از لحاظ شکل زیر نفوذ هنر رسمی و از لحاظ محتوا تحت تأثیر افکار و عقاید دین مسیح قرار داشت. به‌طورکلی، در همه‌ی این آثار، معیارهای متداول طبیعت‌پردازی برای بیان عوالم روحانی و رمزآمیز به‌کار می‌رفته است.

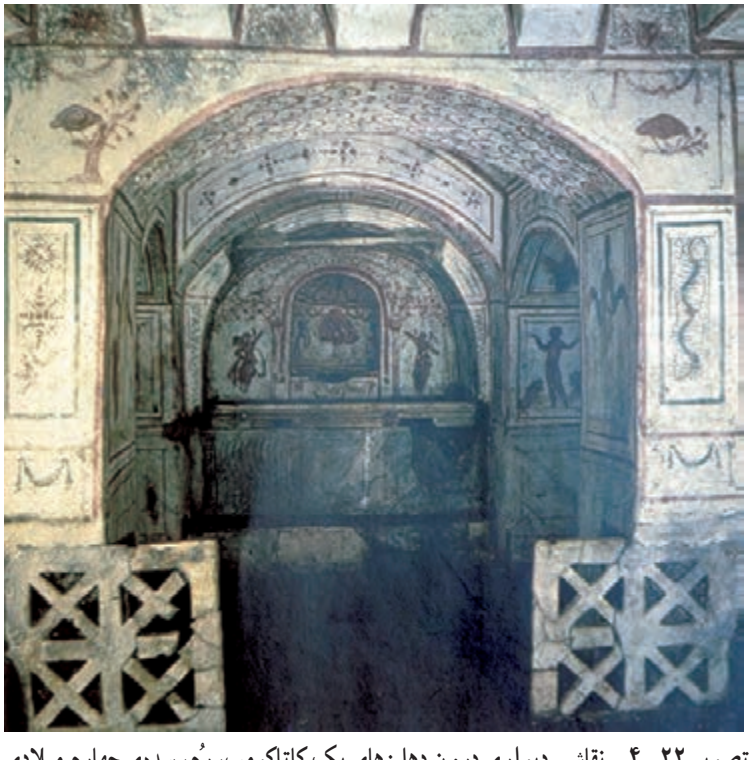
اما به دلیل عدم مهارت نقاشان مسیحی معیارهای تقلیدشده از هنر یونان و روم به نحوی ناپخته و ضعیف مورد استفاده قرار می‌گرفت. چرا که مسیحیان اولیه زیر فشار حکومت، عقاید مسیحی را مخفیانه ترویج می‌کردند. آن‌ها به شکلی از هنر تصویری دست یافتند که ساده و گویا و در عین حال خام‌دستانه بود.

در آثار به‌جای مانده از این دخمه‌ها به‌کارگیری حرکات سریع و هیجان‌آمیز قلم‌مو، در بازنمایی حالات درونی به‌خوبی قابل مشاهده است (تصاویر ۲۱ـ۴ و ۲۲ ـ۴).

۱ـ CATACOMB

کاتاکومب: دالان‌های باریک با تاقچه‌هایی برای نگه‌داری مردگان و اتاقک‌هایی برای اجرای مراسم دینی، که توسط مسیحیان اولیه در زیر زمین ساخته می‌شد.

تصویر ۲۱ــ۴ــ نقاشی بر سقف یک کاتاکومب ، رُم



تصویر ۲۲ــ۴ــ نقاشی دیواری درون دهلیزهای یک کاتاکومب، رُم، سده‌ی چهارم میلادی

پس از تثبیت دین مسیحیت، هنر مسیحی در قالب هنر بیزانس یا روم شرقی رسمیت یافت. یادآور می‌شویم که در اواخر سده‌ی چهارم میلادی، امپراتوری وسیع روم، به دلیل ضعف داخلی، به دو بخش تقسیم شد. بخش شرقی یا بیزانس که متشکل از سرزمین‌های یونان، آسیای صغیر و بخشی از خاورمیانه و مرکز آن شهر نوساخته‌ی قسطنطنیه (استانبول کنونی) بود و بخش غربی که شامل سرزمین ایتالیا، فرانسه و اروپای مرکزی به مرکزیت شهر روم بود. امپراتوری روم شرقی (بیزانس) تا سال ۱۴۵۳ م استمرار داشت. در این سال به دست ترکان عثمانی فروپاشید. ولی امپراتور روم غربی، بسیار پیش از این، یعنی ۴۷۶ م با هجوم اقوام کوچنده‌ی شمال اروپا سقوط کرد.

هنر بیزانس تا سده‌ی ششم م، مراحل تکوین خود را پیمود و در هنر موزاییک تبلور یافت. بهترین آثار موزاییک بیزانس را در شهر راونا و در کلیسای سان‌ویتاله[1] می‌توان یافت. (تصاویر ۲۳ــ۴ الی ۲۷ ــ۴)

تصویر ۲۳ــ۴ــ دیوارنگاری به شیوه‌ی موزائیک حضرت مسیح در هیئت چوپان نیکوکار، راونا حدود ۴۲۵ــ۴۵۰ م

تصویر ۲۴ــ۴ــ دیوارنگاری به شیوه‌ی موزائیک، بیزانس، مادونا (حضرت مریم و مسیح کودک) حدود سده‌ی ششم م.

۱ــ sanvitale : کلیسای سان‌ویتاله در شهر راونا (Ravena) قرار دارد. این شهر در همسایگی امپراتوری بیزانس قرار داشت و از زمان ژوستی‌نین به پایگاه مهمی برای گسترش سلطه‌ی روم شرقی به ایتالیا درآمد. آثار به‌جامانده در این کلیسا نمونه‌ی برجسته‌ای از به‌کارگیری هنر موزاییک جهت آرایش دیوار محسوب می‌گردد.

تصویر ۲۵ــ۴ــ دیوارنگاری به شیوه‌ی موزائیک، بیزانس ژوستی نین و ملازمان، راونا حدود ۲۵۴۷ م

تصویر ۲۶ــ۴ــ دیوارنگاری به شیوه‌ی موزائیک، بیزانس، ملکه تئودورا و ملازمان راونا حدود ۵۴۷ م.

تصویر ۲۷ــ۴ــ دیوارنگاری به شیوه‌ی موزائیک، حضرت مسیح. بخشی از اثر سده‌ی دوازدهم م.

موزاییک‌های راونا از میراث سنت‌های هنری یونانی ــ رومی و سنن هنری خاور زمین برخوردار بودند. محتوای این هنر آمیختگی دوجنبه‌ی مذهبی و درباری را منعکس می‌کند. به عبارت دیگر، در این موزاییک‌ها وحدتی بین شکوه و جلال دنیوی و اُخروی ایجاد شده، که بازتاب انطباق قدرت سیاسی و مذهبی در وجود یک فرد واحد یعنی امپراتور است. شیوه‌ی آن به تجرید گرایش داشت و طرح‌های خطی و رنگ‌های تخت و عناصر تزیینی برای نمایش زیبایی‌های روحانی و آرمانی به‌کار می‌رفت ؛ بدین ترتیب هنر مسیحی از قالب بی‌پیرایه‌ی نقاشی‌های به‌اصطلاح دخمه‌ای، به قالب پرشکوه موزاییک‌کاری «راونا» زیر نفوذ امپراتوران مسیحی، متحول گردید.

تصویرسازی در مسیحیت

از نسخه‌های خطی صدر مسیحیت، اطلاعات اندکی در دست است.

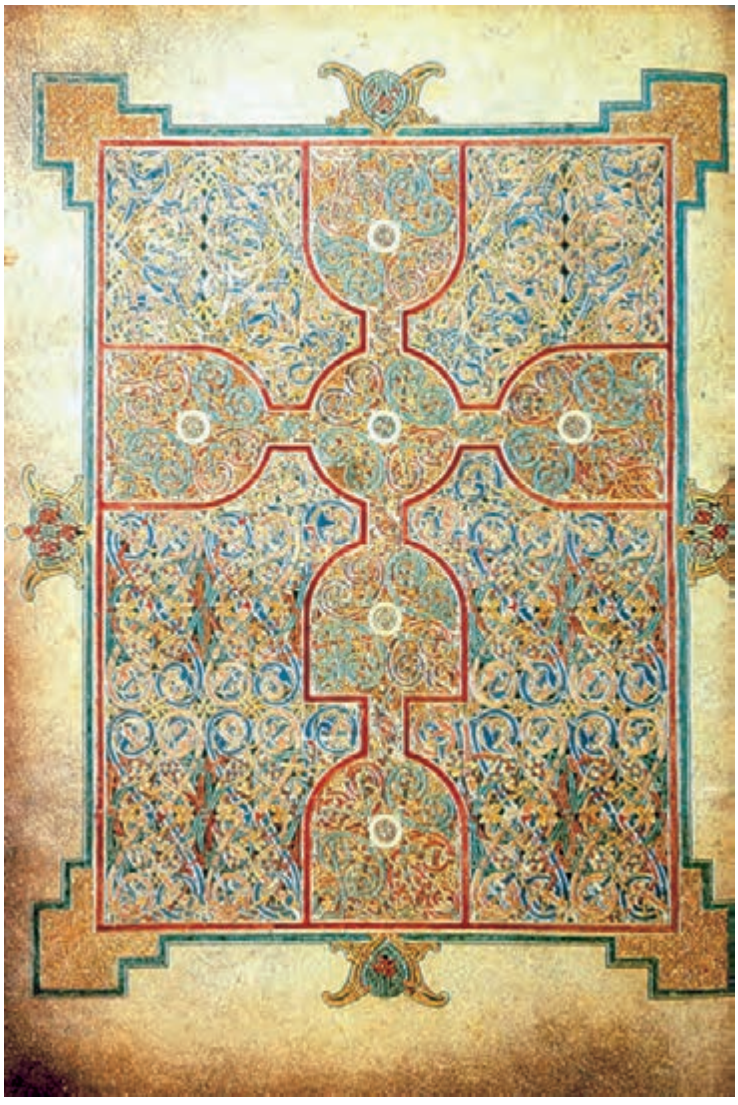
نقاشان و مصوران مسیحی عمدتاً کوشش خود را برای بیان تصویری داستان‌های کتاب مقدس و شرح روایات زندگی حضرت مسیح (ع) به‌کار گرفتند تا درک مفاهیم دینی برای بی‌سوادان، و حتی باسوادان، واضح و گویا و قابل فهم باشد.

سرچشمه‌ی کتاب‌آرایی مسیحی را، مانند موزاییک‌کاری بیزانس، باید در سنن هنری کلاسیک یافت، که برای انطباق با محتوای روحانی موضوعات مذهبی به سوی تجرید و شیوه‌ی دوبعدی حرکت کرده است. با این حال گاه‌به‌گاه به طبیعت‌گرایی میل می‌کند و گاهی هم به تزیین صرف می‌رسد.

از حدود سده‌ی هفتم م. تهیه‌ی کتب مسیحی و مصورسازی آن‌ها بر عهده‌ی راهبانی قرار گرفت که در دیرهای اروپایی باختری و مرکزی به حالت تارک دنیا به‌سر می‌بردند. این راهبان سراسر عمر خود را صرف کار روی کتاب‌ها می‌کردند و اهمیت تأثیر کارشان در کتاب‌آرایی سده‌های میانه به حدی بود که، حتی پس از ابداع فن چاپ، تا مدتی شیوه‌های آنان مورد استفاده‌ی چاپگران قرار می‌گرفت (تصویر ۲۸ ــ۴).

کتاب «انجیل لیندیس فارن» از برجسته‌ترین آثار دیرهای مذکور است : جنس صفحات این کتاب، مانند سایر کتب آن زمان، از پوست گوساله بود، که آن را با نقوش درهم‌بافته‌شده و نقش‌مایه‌های پرندگان و جانوران غرب آراسته بودند.

تصویر ۲۸ــ۴ــ برگی از انجیل واتیکان، سده‌ی پنجم میلادی، رُم



تصویر ۲۹ــ۴ــ انجیل لیندیس فارن، سده‌ی هشتم میلادی

تصویر ۳۰ــ۴ــ طراحی ماتیو، پاریس در وقایع نامه‌ی صومعه‌ی رومن، پادشاه به همراه معمار خود از محل ساختمان یک کلیسای جامع دیدن می‌کند. قرن سیزده میلادی

نقاشی گوتیک[1]

در تاریخ هنر اروپا، سده‌های سیزدهم و چهاردهم به‌عنوان یک دوره‌ی انتقالی محسوب می‌شود ؛ دوره‌ای که در آن از یک سو آخرین نمودهای هنر قرون وُسطا پدیدار می‌شود و از سوی دیگر مقدمات اولیه‌ی هنر عصر رنسانس فراهم می‌گردد. عموماً هنر این زمان را «گوتیک» می‌نامند. این واژه نخستین بار در آثار منتقدان عصر رنسانس به‌کار رفت. آنان تمامی آثاری را که فاقد معیارهای کلاسیک یونان و روم باستان بود به تحقیر تحت عنوان «گوتیک» نام‌گذاری کردند.

در این دوره تحولی در شیوه‌ی معماری و پیکره‌سازی فرانسه به وقوع پیوست که هنرهای تصویری را متحول ساخت. با ظهور کلیساهای سربه فلک‌کشیده‌ی گوتیک و استفاده‌ی گسترده از شیشه‌های رنگی در ساخت این بناها عملاً فضایی برای نقاشی‌های دیواری باقی نماند. از این رو هنرمندان تصویرگر دو شیوه‌ی جدید برای آرایش فضای کلیساها ابداع نمودند تا آن‌ها نیز چون دیگر مسیحیان معتقد سهمی در شکوه و جلال کلیساها داشته باشند.

۱ــ شیشه نگاره[2]: در این تکنیک طرح مورد نظر را بر روی سطح صاف می‌کشیدند و با تکه‌های شیشه‌ی رنگی و منقوش آن را پر می‌کردند. سپس بین شیشه‌های منقوش را با نواره‌های سربی پُر می‌کردند.

نواره‌های سربی در نگه‌داری طرح اهمیت به‌سزایی داشت. هنر شیشه نگاره عمدتاً در تزیین پنجره‌های کلیسا به‌کار می‌رفت. کلیسای شارتر در فرانسه نمونه‌ی برجسته‌ی این نوع تزیین است.

تصویر ۳۱ــ۴ــ شیشه نگاره، عید بشارت، کلیسای شارتر سده‌ی سیزدهم میلادی

۱ــ Gothic

۲ــ Staine Glass (فرانسوی ؛ ویترای)

تصویر ۳۲ــ۴ــ شیشه نگاره، کلیسای شارتر فرانسه، قرن دوازدهم میلادی (بخشی از اثر)

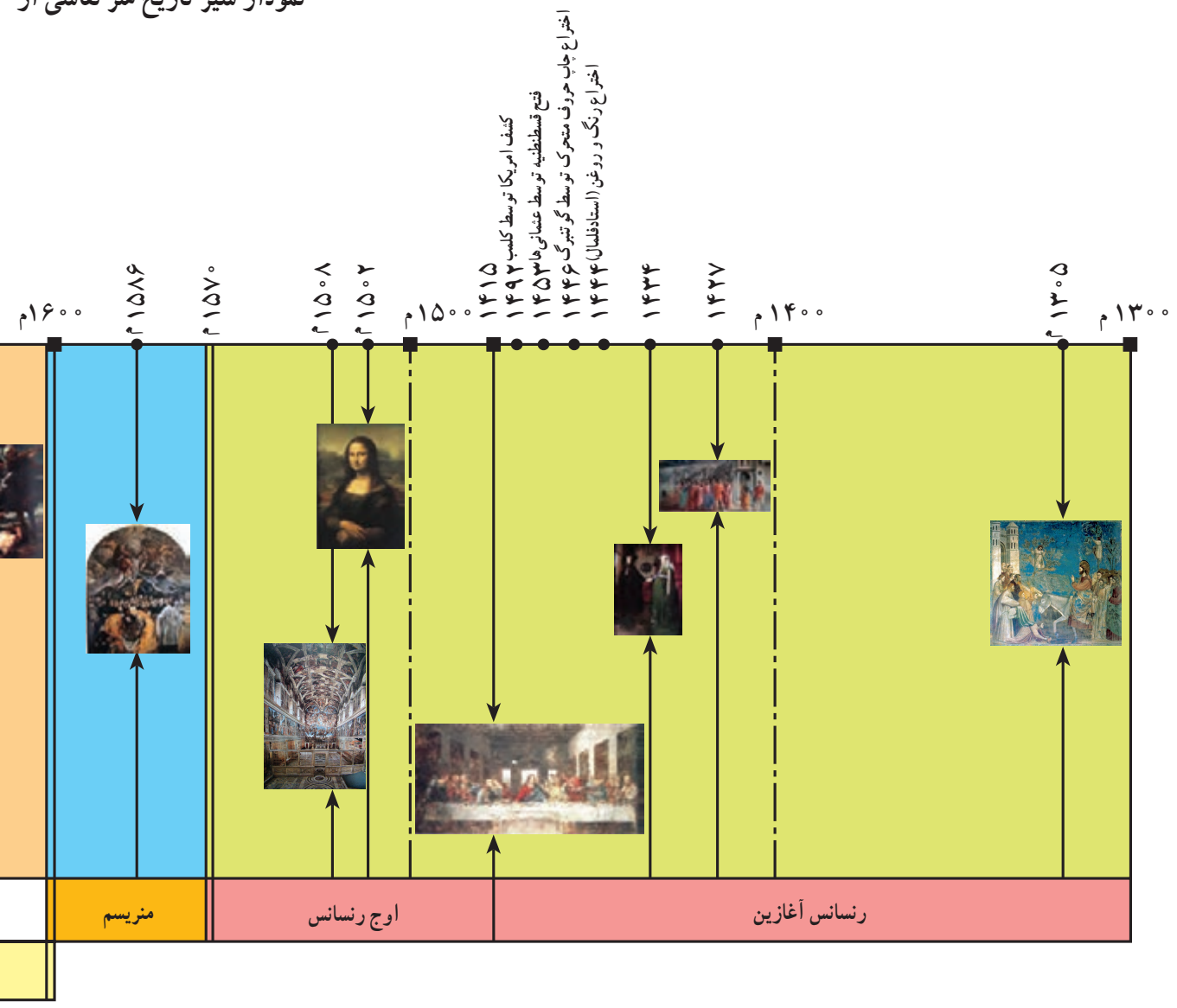
۲ــ نقاشی روی پانل: در این شیوه پس از آماده‌سازی تخته‌های چوب بر روی آن‌ها نقاشی اجرا می‌شد. این پانل‌ها که برای تزیین محراب کلیساها به‌کار می‌رفت، غالباً در چند حالت آماده می‌شد.

تصویر ۳۳ــ۴ــ یحیای تعمید دهنده و قدسیان: ریچارد دوم را در برابر حضرت مسیح و حضرت مریم مقدس شفاعت می‌کند. دو لت چوبی، سده‌ی چهاردهم میلادی

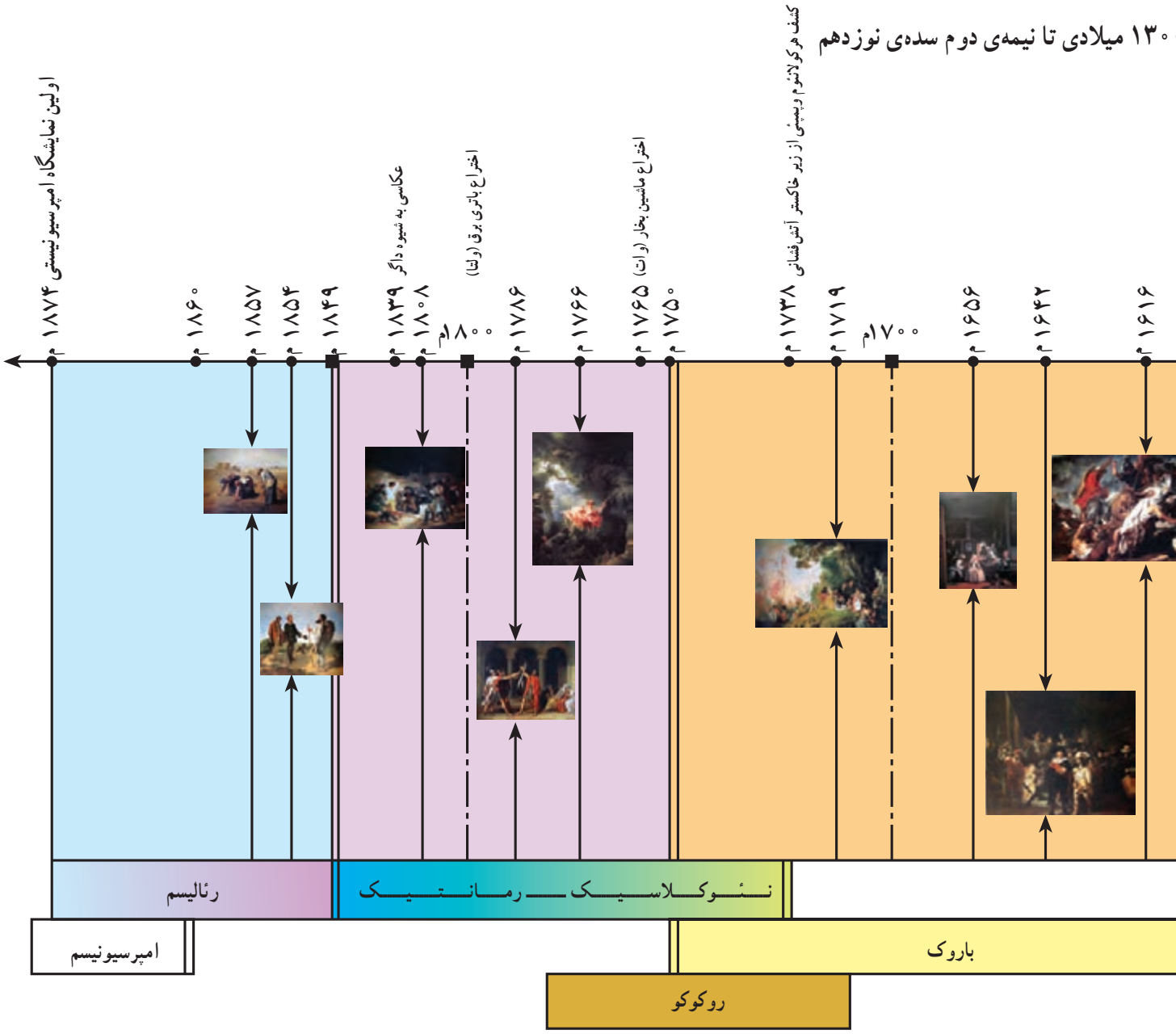
پرسش‌ها

۱ــ مراحل پیدایش و تکوین هنر یونانی را توضیح دهید.
۲ــ دوره‌های هنر یونان باستان را تا رسیدن به شکوفایی و بالندگی نام ببرید.
۳ــ فرهنگ و هنر روم باستان بر پایه‌ی کدام یک از تمدن‌ها قرار دارد؟ توضیح دهید.
۴ــ دستاوردهای هنر یونانی چگونه در فرهنگ رومی مورد استفاده قرار گرفت؟
۵ــ مطالعه‌ی آثار به‌جامانده از کدام شهرها شیوه‌های نقاشی یونانی را بر ما آشکار کرده است؟
۶ــ شیوه‌ی نقاشی ساده یا مرمرین را شرح دهید.
۷ــ شیوه‌ی نقاشی معماری گونه را توضیح دهید.
۸ــ شیوه‌ی نقاشی تریینی را شرح دهید.
۹ــ شیوه‌ی نقاشی پیچیده را شرح دهید.
۱۰ــ نمونه‌های تکنیک نقاشی «رنگ موم»، در کدام شهر یافت شده است.
۱۱ــ شیوه‌ی نقاشی با قطعات سنگ و خرده‌شیشه را توضیح دهید.
۱۲ــ چگونگی شکل‌گیری هنر مسیحیان را شرح دهید.
۱۳ــ خصوصیات نقاشی اولیه‌ی مسیحیان را شرح دهید.
۱۴ــ عالی‌ترین نمونه‌های آثار موزاییک بیزانس در کدام شهرها به‌دست آمده است؟
۱۵ــ عوامل مؤثر در تصویرسازی مسیحیت را توضیح دهید.
۱۶ــ ویژگی‌های انجیل لیندیس فارن را شرح دهید.
۱۷ــ گوتیک به چه معناست و ویژگی‌های هنری این دوره را شرح دهید.
۱۸ــ تکنیک شیشه نگاره را توضیح دهید.
۱۹ــ نقاشی روی پانل را شرح دهید.

نمودار سیر تاریخ هنر نقاشی از ۰



- رنسانس
- منریسم
- باروک
- نئوکلاسیک
- رمانتیک
- رئالیسم
- روکوکو


۱۳۰ میلادی تا نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم
کشف هرکولانوم و پمپئی از زیر خاکستر آتش‌فشانی
اختراع ماشین بخار (وات)
اختراع باتری برق (ولتا)
عکاسی به شیوه داگر
اولین نمایشگاه امپرسیونیستی
۱۶۱۶ م
۱۶۴۲ م
۱۶۵۶ م
۱۷۰۰ م
۱۷۱۹ م
۱۷۳۸ م
۱۷۵۰ م
۱۷۶۵ م
۱۷۶۶ م
۱۷۸۶ م
۱۸۰۰ م
۱۸۰۸ م
۱۸۳۹ م
۱۸۴۹ م
۱۸۵۴ م
۱۸۵۷ م
۱۸۶۰ م
۱۸۷۴ م
رئالیسم
نئوکلاسیک
رمانتیک
امپرسیونیسم
باروک
روکوکو

فصل پنجم

مکاتب نقاشی اروپا از رنسانس تا نیمه‌ی سده‌ی نوزدهم میلادی

اهداف رفتاری: در پایان این فصل هنرجو باید بتواند :

- عوامل ظهور رنسانس را بیان کند.
- نقاشی رنسانس، عوامل پیدایش، و هنرمندان آن را بشناسد و توضیح دهد.
- مکاتب نقاشی بعد از رنسانس شامل مَنریسم، باروک، روکوکو، نئوکلاسیک، رومانتیسم و رئالیسم را بشناسد و عوامل پیدایش و خصوصیات هر یک را توضیح دهد.
- هنرمندان منسوب به هر مکتب را با ذکر شیوه‌های شخصی نام ببرد.
- قادر به شناسایی آثار هنرمندان از روی تصاویر ارائه شده باشد.

رنسانس

از اواخر سده‌ی سیزدهم میلادی، بر اثر رشد اقتصادی، توسعه‌ی شهرها و تغییراتی که در مناسبات اجتماعی ــ سیاسی ــ فرهنگی در اروپا به وقوع پیوست، زمینه‌ی تحولاتی عمده در هنر فراهم گردید تا جایی که با شروع قرن پانزدهم میلادی به نهضتی فراگیر انجامید، که «رنسانس»[1] نامیده شده است. رنسانس در لغت به معنای «تولد دوباره» و در اصطلاح به مفهوم «احیای آگاهانه‌ی سنت‌های ادبی و هنری یونان و روم باستان بر پایه‌ی بزرگداشت مقام انسان[2]» است ؛ در نتیجه توجه هنر رنسانس بیش از پیش برجنبه‌های مادی و آرمان های طبیعت استوار است.

نخستین تحول در نقاشی بر پایه‌ی تجربیات هنرمند ایتالیایی اهل فلورانس «جوتو»[3] استوار است. جوتو سعی داشت آن‌چه را که می‌دید واقعاً همان‌طور بکشد و با توجه به حالات و ویژگی‌های شخصیت افراد، در تصویر موضوعات مذهبی در زمینه ای واقعی اهتمام می‌ورزید. او اصول نقاشی طبیعت‌گرا یعنی عمق‌نمایی، کالبدشناسی، حجم‌نمایی، تعیین منبع نور در صحنه را بر پایه‌ی تجربه‌ها و مشاهدات عینی خود در طبیعت و به صورت ابتدایی و ناقص به کار می‌برد (تصویر۱ ــ ۵). اصولی که جوتو بدان توجه نمود بعدها توسط نقاشان دیگر تکمیل گردید.

حرکتی را که جوتو آغاز نمود هنرمند جوان ایتالیایی «مازاتچو»[4] پی‌گرفت و به دستاوردهای نوینی از لحاظ ترکیب‌بندی و تصویر «سه‌بعد نمایی[5]» دست یافت، اما زندگی او دیر نپایید و مطالعاتش را نقاش و ریاضی‌دان فلورانسی «پیرودلافرانچسکا[6]» تکمیل

---

۱ ــ Renaissance

۲ ــ انسان‌گرایی Humanism نهضت فکری و فرهنگی آغاز رنسانس که بنابر ارزش والای مقام انسان می‌گذاشت و توجه به شکوفایی زبان و ادب و عواطف و آرمان‌های بشری داشت.

۳ ــ Giotto (۱۲۶۶/۷ــ۱۳۳۷)

۴ ــ Masaccio (۱۴۰۱ــ۱۴۲۸)

۵ ــ Perspective

۶ ــ Francesca (Piero de la) (۱۴۱۰/۲۰ــ۱۴۹۲)

تصویر ۱ــ۵ــ جوتو، ورود مسیح به اورشلیم؛ تمپرا روی تخته، ۱۳۰۵ م، نمازخانه‌ی آرنا، پادوا

کرد. و در رساله‌ای بر پایه‌ی اصول ریاضی انتشار داد. فرانچسکا ثابت کرد که اجسام هندسی، شکل‌های معماری و پیکر آدمی را می‌توان به وسیله‌ی علم هندسه، به شکل طبیعی و واقع‌نما بازنمایی کرد و به عامل «فضا» توجه خاص نمود (تصاویر ۲ ــ ۵ و ۳ ــ ۵). در اواخر سده‌ی پانزدهم میلادی هنرمندان رنسانس متوجه شدند که بر اثر توجه بیش از اندازه به بازنمایی هندسی و اصول مناظر و مرایا[1] بر آثارشان سکون حاکم شده است ؛ از این‌رو سعی نمودند تا حرکت و جنبش را به نقاشی وارد نمایند.

تصویر ۲ــ۵ــ مازاتچو، نقدینه‌ی خراج؛ حدود ۱۴۲۷م دیوار نگاره، کلیسای سانتاماریا، فلورانس

۱ــ اصول سه بعد نمایی

تصویر ۳ ــ۵ــ پیرودلافرانچسکا، غسل تعمید حضرت مسیح؛ نیمه‌ی سده‌ی پانزدهم میلادی.

ساندروبوتیچلی[1] هنرمند بزرگ فلورانس با تأکید بر عنصر رنگ و با به کارگیری خطوط نرم و پر تحرک لطافت شاعرانه و بی‌سابقه‌ای را به نقاشی‌های خود وارد کرد. بوتیچلی را می‌توان حلقه‌ی رابط بین هنر سده‌ی پانزدهم و هنرهای دهه‌های نخست سده‌ی شانزدهم (اوج رنسانس) تلقی کرد (تصویر ۴ــ۵ ولادت حضرت مسیح(ع)).

---

۱ ــ Botticelli Sandro (۱۴۴۴/۵ ــ ۱۵۱۰)

تصویر ۴ــ۵ــ بوتیچلی، ولادت حضرت مسیح(ع)؛ تمپرا روی تخته، قرن ۱۵، اوایل سده‌ی ۱۶ م.

در سال‌های نیمه‌ی نخست سده‌ی شانزدهم خردگرایی و تجربه براساس مشاهده‌ی عینی در قالب انسان‌گرایی بر نبوغ فردی و نابغه‌پرستی گرایش یافت و استادانی چون لئوناردو داوینچی[۱]، میکل‌آنژ[۲] و رافائل[۳] با چنین گرایشی ظهور کردند. این استادان که تجربه‌ی عینی را با استنباط شخصی خود آمیختند، هنر دوره‌ی رنسانس را به درجه ی بالایی از شکوه و غنا رساندند.

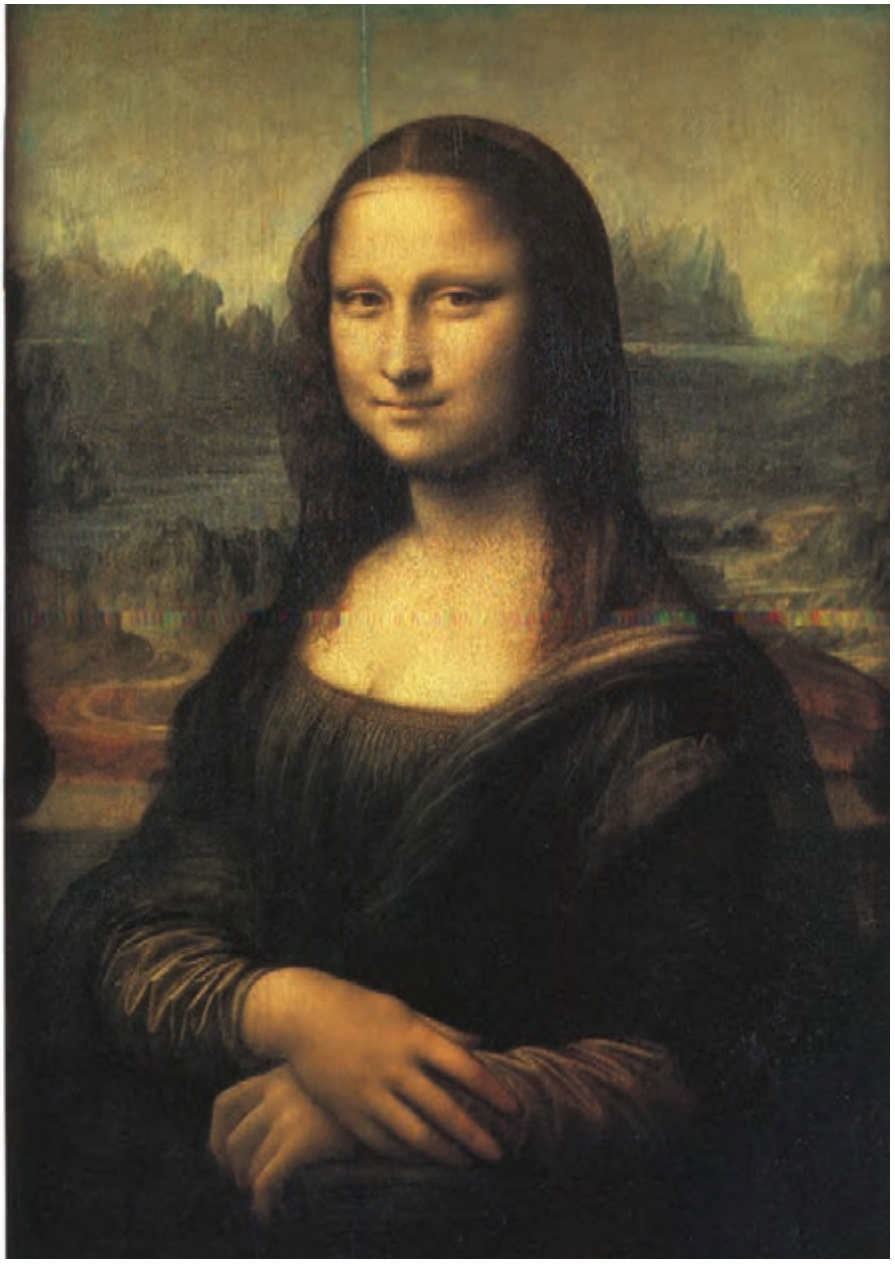
---

۱ ــ Leonardo da Vinci (۱۴۵۲ــ۱۵۱۹)

۲ ــ Michelangelo (۱۴۷۵ــ۱۵۶۴)

۳ ــ Raphael (۱۴۸۳ــ۱۵۲۰)

«لئوناردو داوینچی»، علاوه بر عرصه‌ی هنر، در زمینه‌های علمی نیز از خود آثار ارزنده‌ای بر جای نهاد. او با مهارتی خاص، نور و سایه را در طراحی به کار گرفت و در به کارگیری رنگ نیز با کمک رنگ مایه‌های درخشان ترکیبی استثنایی به وجود آورد. مشهورترین اثر وی تابلو چهره‌ی «مونالیزا»، معروف به «لبخند ژوکوند»، ترکیبی بدیع از تک چهره و منظره است که به دلیل بهره گیری از ترکیب رنگ فضایی اسرارآمیز ایجاد نموده است. نقاشی دیواری «شام آخر» و چندین تابلو از مریم و مسیح و طراحی‌های فراوانی از وی برجای مانده است (تصاویر ۵ ــ ۵ الی ۷ ــ ۵). میکل‌آنژ هنرمند نابغه‌ی رنسانس، که بیش‌تر به سبب عرضه‌ی مجسمه‌های تاریخی «موسی»، «داوود» و «بردگان» شناخته می‌شود، در اعتلای هنر نقاشی اوج رنسانس نیز سهمی به سزا دارد. نقاشی‌های دیوار کلیسای سیستین واتیکان از مفاخر تاریخی نقاشی محسوب می شود. این نقاشی‌ها شامل صحنه‌هایی از آفرینش آدم و داوری اُخروی است، که در ترکیبی استثنایی از طراحی، رنگ، تیرگی و روشنایی، با دقتی علمی تصویر شده است (تصاویر ۸ــ۵ و ۹ــ۵).



تصویر ۵ــ۵ــ لئوناردو داوینچی، مونالیزا؛ حدود سال ۱۵۰۲ میلادی رنگ و روغن روی چوب ۵۳ × ۷۷ سانتی‌متر ــ موزه‌ی لوور پاریس

تصویر ۶ــ۵ــ لئوناردو داوینچی، شام آخر؛ دیوار نگاره، سال‌های ۱۴۹۵ــ۱۴۹۸ میلادی، ۸۸۰ × ۴۶۰ سانتی‌متر
سالن غذاخوری صومعه‌ی سانتا ماریادله گراتسیه در میلان که دیوار نگاره شام آخر در دیوار انتهایی آن دیده می‌شود.

تصویر ۷ــ۵ــ لئوناردو داوینچی، حضرت مریم در کنار صخره‌ها، حدود ۱۴۸۵ م، رنگ روغن روی تخته، تقریباً ۱۸۰ × ۱۸۸ سانتی‌متر، موزه‌ی لوور پاریس.

تصویر ۸ــ۵ــ میکل‌آنژ، کلیسای سیستین واتیکان؛ اوایل سده‌ی شانزدهم میلادی.

تصویر ۹ــ۵ــ میکل‌آنژ، خانواده‌ی مقدس؛ رنگ روغن روی تخته، اوایل سده‌ی شانزدهم میلادی.

رافائل برخلاف میکل آنژ روحیه‌ای آرام داشت ؛ از این‌رو آثارش، با وجود ترکیب‌بندی‌های دقیق و ریاضی، از لطافت نیز برخوردار است (تصاویر ۱۰ــ۵ و ۱۱ــ۵).

تصویر ۱۰ــ۵ــ رافائل، حضرت مریم و کودک؛ ۱۵۰۵م، رنگ و روغن روی تخته، ۱۰۵ × ۷۴ سانتی‌متر، نگارخانه‌ی اوفیستی، فلورانس

تصویر ۱۱ــ۵ــ رافائل، مدرسه‌ی آتن؛ دیوارنگاره ۱۵۱۰ــ۱۵۱۱ م کاخ واتیکان، رم.

رنسانس در شمال اروپا

در نیمه‌ی دوم سده‌ی چهاردهم تأثیر تجربیات هنرمندان ایتالیایی به شمال اروپا و سرزمین فلاندر رسید، به طوری که هنرمندان آن سرزمین نیز، جهت دست‌یابی به تناسب و پیوستگی عمق در فضا، به تجربیات جدیدی نایل شدند. در این راه استاد فلمال[1] با ابداع «رنگ روغن» فصلی نو در تجسم عمق در فضا و پیوستگی سایه روشن‌ها در نقاشی رنسانس گشود (تصویر ۱۲ــ ۵). دیگر هنرمند برجسته‌ی فلاندری[2] «یان وان ایک»[3] اصول عمق‌نمایی و واقع‌نمایی را در تجسم چهره‌ی افراد به وسیله‌ی رنگ روغن تحول بخشید (تصاویر ۱۳ــ۵ و۱۴ــ۵).

تصویر ۱۲ــ۵ــ روبرکامپن، سده‌ی پانزدهم میلادی.

۱ــ Flemalle: نامی که برای یک نقاش فلاندری اوایل سده‌ی پانزدهم میلادی انتخاب شده است و به احتمال زیاد همان نقاش گمنام روبر کامپن (Robert campin ــ ۱۴۴۴ ــ ۱۳۸۰) است.

۲ــ Flanders نواحی جنوبی نیوزلند (سرزمین‌های پست) که تقریباً مطابق کشورهای بلژیک و لوکزامبورگ امروزی است در قدیم فلاندر نامیده می‌شد.

۳ــ Jan van Eyek (فعال بین سال‌های ۱۴۱۴ــ۱۴۳۲)

تصویر ۱۳ــ۵ــ یان وان ایک، مردی با عمامه‌ی سرخ (احتمالاً چهره‌ی نقاش)، ۱۴۳۳ م. تقریباً ۲۶ × ۱۹ سانتی‌متر، نگارخانه‌ی ملی، لندن.

تصویر ۱۴ــ۵ــ یان‌وان ایک، عروس و داماد، ۱۴۳۴ م نقاشی روی تخته تقریباً ۵۶ × ۸۲ سانتی متر، نگارخانه‌ی ملی، لندن هنرمند به اصول عمق‌نمایی توجه خاصی داشته است. اجزای تابلو را با دقت تکمیل نموده است برای مثال به آینه نصب شده به روی دیوار که تصویر عروس و داماد در آن‌ها پیدا است، توجه نمایید.

مَنریسم

در اوج رنسانس، کلاسیک‌گرایی فراگیر و غیرقابل تخطی در ایتالیا و دیگر مراکز هنری اروپا، عرصه را برای بروز خلاقیت برخی از هنرمندان جوان تنگ کرده بود این هنرمندان بر آن شدند تا سرمشق‌های استادان اوج رنسانس را در جهت شکستن قالب‌ها و قراردادهای کلاسیک، زیر سؤال ببرند. شروع این جریان از فلورانس و رُم بود و سپس به دیگر مراکز هنری مانند ونیز، فلاندر و اسپانیا گسترش یافت. عنوان تحقیرآمیز «منریسم»[1] ــ به معنای لغوی تقلیدگری یا شیوه‌گرایی ــ به آثار هنرمندانی اطلاق شد که قالب‌های کلاسیک را درهم ریختند و با اغراق در تناسبات و ترکیب‌بندی سعی داشتند احساس درونی خویش را، آشکار سازند. از نقاشان به نام این شیوه تینتورتو[2] و ال‌گرکو[3] را می‌توان نام برد. شاید بتوان ال گرکو را برجسته‌ترین هنرمند شیوه‌گری نامید. او در بین راهبان یونانی پرورش یافت و نقاشی را در وهله‌ی نخست بر مبنای الگوهای بیزانسی نزد ایشان فراگرفت. آثار ال‌گرکو بیانگر اندیشه و عواطف شدید مذهبی اوست و ترکیبی از تصویرگری بیزانسی و انسان‌گرایی رنسانس است (تصاویر ۱۵ــ۵ و ۱۶ــ۵).

تصویر ۱۵ــ۵ــ ال‌گرکو، تدفین کنت اورگانس؛ ۱۵۸۶ میلادی رنگ روغن روی بوم، ۴۶۰ × ۳۶۰ سانتی‌متر، کلیسای سانتوتومه، تولدو اسپانیا، (با توجه به اِشل انسانی (حدود ۱۸۰ سانتی‌متر) اندازه‌ی تابلو را تصور نمائید.)

۱ــ Mannerism (شیوه گرایی)　　۲ــ J. Tintoretto (۱۵۱۸ــ۱۵۹۴)　　۳ــ El Greco (۱۵۴۱ــ۱۶۱۴)

تصویر ۱۶ــ۵ــ تینتورتو، شام آخر، ۱۵۹۲ م، رنگ روغن روی بوم. ۵۶۸ × ۳۵۶ سانتی‌متر، ونیز

باروک

در سال‌های پایانی سده‌ی شانزدهم تحولی دیگر در هنر رنسانس راه یافت و سراسر سده‌ی هفدهم را به خود اختصاص داد که به «باروک»[۱] شهرت یافت. باروک در لغت به معنای «نامنظم»، «مروارید ناصاف»، «پر پیچ و تاب» یا «غیرعادی» است، امّا در اصطلاح به نهضتی هنری اطلاق می‌شود که، با توجه بیشتر به مواهب زندگی مادی، جنبه‌ای دیگر از انسان‌گرایی را بسط می‌دهد. بدین ترتیب که در مقابل با عقل‌گرایی رنسانس، حق تقدم را به «احساس» می‌دهد. در نتیجه هنرمندان در ترکیب‌بندی آثارشان از روش عقلانی منطبق با ریاضیات فاصله می‌گیرند و آزادی عمل بیشتری را برای خود قایل می‌شوند. از این‌رو نقاشی‌های دوران باروک دارای فضایی پویا و پرتحرک‌ترند.

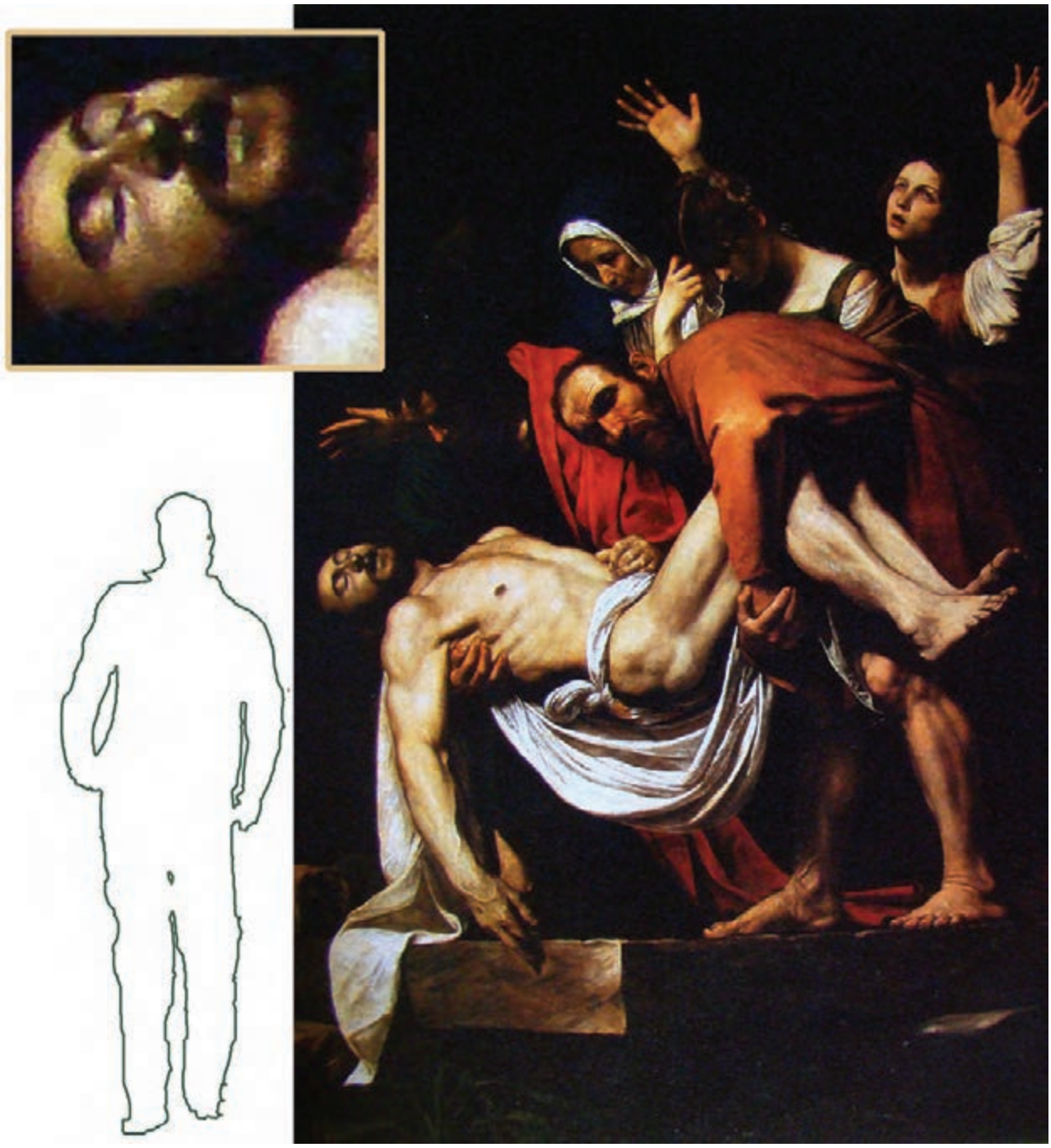
نقاشی باروک از ایتالیا شروع شد و سپس در دیگر کشورهای اروپایی اشاعه یافت و در فلاندر و هلند مقبولیت بیش‌تری کسب کرد.

نقاشی باروک ایتالیا با نام «کاراوادْجو»[۲] بلند آوازه شد. او براساس اصول واقع‌نمایی، موضوعات مذهبی را به ترتیبی عامّه‌پسند و بدون اصول پیچیده‌ی فلسفی به تصویر کشید (تصویر ۱۷ــ۵).

---

۱ ــ Baroque

۲ــ Caravaggio (۱۵۶۵ ــ ۱۶۰۹)



تصویر ۱۷ــ۵ــ کاراواژجو پایین آوردن جسد مسیح از صلیب؛ ۱۶۰۲ م رنگ روغن روی بوم، ۲۰۲ × ۲۹۸ سانتی‌متر، موزه‌ی واتیکان، رم.
(با توجه به اِشل انسانی (حدود ۱۸۰ سانتی‌متر) اندازه‌ی تابلو را تصور نمائید.)

«پیترپل روبنس»[1] نقاشی فلاندری، دیگر نماینده‌ی به نام شیوه‌ی باروک است. آثار وی با طراحی و ترکیب‌بندی‌های پرتحرک و برتری خطوط مدوّر و حرکت‌های نرم و سیّال و کاربرد خلاقانه‌ی رنگ شناخته می‌شود (تصویر ۱۸ــ۵).

---

۱ ــ Peter Paul Rubens (۱۵۷۷ــ۱۶۴۰)

تصویر ۱۸ــ۵ــ پیترپل روبنس شکار شیر، ۱۶۱۶ میلادی رنگ روغن روی بوم، ۳۷۲ × ۲۴۶ سانتی‌متر، موزه‌ی آلته پنیاکوتِک مونیخ (به اندازه اثر با توجه به اِشل انسانی (حدوداً ۱۸۰ سانتی‌متر) اندازه‌ی تابلو را تصور نمائید.)

تصویر ۱۹ــ ۵ ــ رامبراند، پرتره از خود حدود سال‌های ۱۶۵۸ــ۱۶۵۵ میلادی، رنگ و روغن روی چوب ۴۵ × ۴۹ سانتی‌متر موزه‌ی تاریخ هنر، وِین

«رامبراند»[۱] و «یان ورمیر»[۲] نقاشان هلندی سده‌ی هفدهم با انتخاب موضوعاتی از زندگی روزانه‌ی مردم عادی، جلوه‌ای دیگر از باروک را ارائه نمودند (تصاویر ۱۹ــ۵ و ۲۰ــ۵).

رامبراند که بینشی عمیق و فلسفی داشت با به‌کارگیری آگاهانه تکه‌های روشن در زمینه‌ی رنگ‌های تیره و خاموش نگاه عارفانه خود را در زمینه‌ی نقاشی به نمایش گذاشت (تصویر ۱۹ــ۵ و ۲۰ــ۵).

۱ ــ Van Rijn - Rembrandt (۱۶۰۶ــ۱۶۶۹)

۲ ــ Jan Vermeer (۱۶۳۲ ــ ۱۶۷۵)

تصویر ۲۰ــ۵ــ رامبراند، گشت شبانه؛ ۱۶۴۲ میلادی رنگ و روغن روی بوم، ۴۳۷ × ۳۵۰ سانتی متر (با توجه به اِشل انسانی (حدوداً ۱۸۰ سانتی‌متر) اندازه‌ی تابلو را تصور نمائید.)

آثار ورمیر برخلاف رامبراند غرق در نور است. در غالب آثار او نور از پنجره‌ای به درون یک اتاق تابیده و اشخاص و اشیا را به روشنی نمایان کرده است (تصویر ۲۱ــ۵).

تصویر ۲۱ــ۵ــ یان ورمیر، خدمتکار، حدود سال ۱۶۶۰ میلادی، رنگ و روغن روی بوم، ۴۱ × ۴۵ سانتی‌متر، موزه‌ی ریکس، آمستردام

نقاشی باروک در اسپانیا با نام «دیه گو ولاسْکِئوس»[1] پیوند یافته است (تصویر ۲۲ــ۵).

تصویر ۲۲ــ۵ــ ولاسکئوس، ندیمه ها، ۲۷ × ۳۱۸ سانتی‌متر، رنگ روغن روی بوم، سده‌ی هفدهم میلادی. موزه‌ی پرادو، مادرید
(با توجه به اِشل انسانی (حدوداً ۱۸۰ سانتی‌متر) اندازه‌ی تابلو را تصور نمائید.)

روکوکو

در اواخر قرن هفدهم، گروهی از نقاشان فرانسوی اصول هنری آکادمی پاریس را انکار کردند و در مقابل الگوهای هنری گذشته آزادی بیش‌تری را در نقاشی، چه در زمینه‌ی انتخاب موضوع و چه به کارگیری طرح و رنگ برای خود قایل شدند.

این شیوه نخست در دربار لویی پانزدهم مقبولیت یافت، و «روکوکو»[2] نامیده شد.

روکوکو در لغت به معنای قلوه‌سنگ و صدف ناصاف است، که در تزیین و ایجاد فضاهای مصنوعی (مانند دریاچه، فواره، غار، کوه و ...) به کار می‌رود، اما در اصطلاح به شیوه‌ای تزیینی، ظریف و دل‌انگیز در نقاشی، طراحی لباس، طراحی لوازم داخلی منزل، پرده، قالی و زیورآلات اطلاق می‌شود.

«آنتوان واتو»[3]، «ژان اونوره فراگونار»[4] نمایندگان به نام شیوه‌ی روکوکو در فرانسه بودند و در آثار ایشان جنبه‌ی تزیینی، تصنعی و خیال‌انگیز برتری دارد (تصاویر ۲۳ــ۵ و ۲۴ــ۵).

---

۱ ــ Diego Velazques (۱۵۹۹ــ۱۶۶۰)
۲ ــ Rococo
۳ ــ Wateau (Antoine) (۱۶۸۴ــ۱۷۲۱)
۴ ــ Fragonard (Jean - Honore) (۱۷۳۲ــ۱۸۰۶)

تصویر ۲۳ــ۵ــ آنتوان واتو، سفر به جزیره‌ی الهه‌ی عشق؛ ۱۷۱۸ میلادی رنگ روغن روی بوم، (۱۲۸ × ۱۹۲) سانتی‌متر موزه‌ی لوور، پاریس

تصویر ۲۴ــ۵ــ ژان اونوره فراگونار، تاب ۱۷۶۶میلادی؛ رنگ روغن روی بوم ۸۸ × ۸۰ سانتی‌متر مجموعه والاس، لندن

تصویر ۲۵ــ۵ــ شاردن[1]، طبیعت بی‌جان؛ ۱۷۵۸ رنگ روغن روی بوم، م. ۴۱ × ۵۰ سانتی‌متر کلکسیون فریک نیویورک

نئوکلاسیک

نیمه‌ی دوم سده‌ی هیجدهم مقارن با تحولات نوینی در جامعه‌ی اروپایی بود. از یک سو اشاعه‌ی افکار سیاسی ــ اجتماعی نهضت روشنگری فرانسه، و از سوی دیگر کشفیات باستان‌شناسان از تمدن‌های باستانی یونان و روم در هر کولانئوم و پمپئی و رم، اذهان عمومی را متوجه زیبایی‌های آرمانی، منضبط و متناسب هنر کلاسیک باستان ساخت، تا جایی که منتهی به نهضتی هنری شد که «نئوکلاسیسم»[2] یا «کلاسیسم نو» خوانده می‌شود.

نئوکلاسیسم آرمان‌های والامنشی، انضباط، اعتدال و هماهنگی رنگ و نور و سایه‌پردازی دقیق مکتب کلاسیک را در واکنش علیه تزیینات و ظرافت‌کاری‌های افراطی روکوکو به کار گرفت.

«ژاک لویی داوید[3]» و «ژان دومینیک انگر[4]» دو نماینده‌ی نهضت نئوکلاسیسم در نقاشی‌اند. تابلوهای «سوگند برادران هوراس» و «مرگ سقراط» اثر داوید با ترکیب‌بندی محکم هندسی و محاسبات ریاضی دقیق از نمونه‌های بارز این نهضت در نقاشی به شمار می‌آیند (تصاویر ۲۶ــ۵، ۲۷ــ۵ و ۲۸ــ۵).

۱ــ (Chardin jan - simeon ۱۷۷۹ ــ ۱۶۹۹) شاردن هنرمند فرانسوی، معاصر روکوکو که آن شیوه را نپذیرفت و شیوه‌ای فردی برگزید او با انتخاب موضوعات و اشیای عادی زندگی بیش‌تر به تجسم طبیعت بی‌جان و روابط اشیاء در ترکیب‌بندی توجه نمود (تصویر ۲۵ ــ ۵).

۲ــ Neo - Classicism ۳ــ Louis David (۱۷۴۸ــ۱۸۲۵) ۴ــ I.A.D.Ingre (۱۷۸۰ــ۱۸۶۷)

تصویر ۲۶ ــ۵ــ ژاک لویی داوید، سوگند برادران هوراس؛ ۱۷۸۴ م. رنگ روغن روی بوم ۴۲۶ × ۳۲۵ لوور پاریس.
(اِشل انسانی حدوداً ۱۸۰ سانتی‌متر است)

تصویر ۲۷ــ۵ــ ژاک‌لویی داوید، مرگ سقراط؛ ۱۷۸۷ م رنگ روغن روی بوم، ۱۹۵ × ۱۴۷/۵ سانتی‌متر، موزه هنری مترو پولیتن، نیویورک

تصویر ۲۸ــ۵ــ انگر، چهره‌ی لوئیس برتین ۱۸۳۲، رنگ روغن روی بوم، ۹۵ × ۱۱۷ سانتی‌متر، موزه‌ی لوور پاریس

رومانتیسم

از حدود اواخر قرن هیجدهم، هنرمندان در واکنش به قیود متعصب نئوکلاسیسم، که آن را مانع درک و بیان طبیعت و احساس می‌دانستند، روشی متضاد را در پیش گرفتند و حاصل فعالیت ایشان در ادبیات و هنرهای تجسمی با نام «رومانتیسم»[۱] شهرت یافت. رومانتیک‌ها تقدم احساس، تخیل و رؤیا، سنت‌شکنی و شور شاعرانه بر عقل‌گرایی را در سرلوحه‌ی کار خود قراردادند و موضوعات کار خود را از میان احوال مردم عادی، عواطف شخصی و انسانی و یا مسائل معنوی و گاه از میان داستان‌های پرماجرای تاریخی برمی‌گزیدند.

نقاشان این مکتب به سبب تأکید بر جنبه‌های عاطفی اثر هنری، به رنگ و طرح‌های پر حرکت و سیال اولویت دادند. یکی از برجسته‌ترین هنرمندان مکتب رومانتیسم فرانسه اوژن دلاکروا است. او رنگ را در نقاشی ارجح می‌دانست و آن را با توجه به معانی و مفاهیم گسترده‌اش با دانش و آگاهی به کار می‌برد (تصویر ۲۹ــ۵).

تصویر ۲۹ــ۵ــ اوژن دلاکروا، دختر یتیم در گورستان، رنگ و روغن روی بوم، ۱۸۲۴ میلادی، موزه‌ی لوور پاریس.

۱ــ Romanticism, Romantic

«فرانسیسکوگویا»[1] نقاش اسپانیایی که به سبب داشتن تنوع در شیوه‌ی کار به مکاتب دیگر نیز منسوب است در زمره‌ی یکی از نقاشان بزرگ مکتب رومانتیسم است او در تابلوی سوم ماه مه رنج مردم مظلوم و ایستادگی آن‌ها را به خوبی نشان داده است (تصویر ۳۰ــ۵).

تصویر ۳۰ــ۵ــ فرانسیسکو گویا، سوم ماه مه؛ ۱۸۰۸ م. رنگ روغن روی بوم، ۳۳۸ × ۲۶۰ سانتی متر موزه پرادو، مادرید
(به نظر شما قهرمان تابلو کیست؟ آیا با اِشل انسانی (حدوداً ۱۸۰ سانتی‌متر) می‌توانید اندازه‌ی تابلو را تصور کنید؟)

جان کنستابل[2] و ویلیام ترنر[3] دو تن از منظره‌سازان انگلیسی هستند که در تکوین مکتب رومانتیک بسیار کوشیدند. کنستابل تأثیرات جوّی و تغییرات نور و سایه در طبیعت را موضوع کار خود قرار داد، و ویلیام ترنر با کمک رنگ‌های شفاف و درخشان در تجسم فضاهای مه‌آلود و شاعرانه سعی در ایجاد بازی‌های نور و رنگ داشت (تصاویر ۳۱ــ۵ و ۳۲ــ۵).

---

۱ ــ Goya (Francisco) (۱۷۴۶ ــ ۱۸۲۸)

۲ ــ Constable (John) (۱۷۷۶ ــ ۱۸۳۷)

۳ ــ Turner (J.M.William) (۱۷۷۵ ــ ۱۸۵۱)

تصویر ۳۱ــ۵ــ جان کنستابل، گاری یونجه، سال ۱۸۳۱ میلادی رنگ و روغن روی بوم ۱۸۵ × ۱۳۰ سانتی‌متر گالری ملی لندن

تصویر ۳۲ــ۵ــ ویلیام ترنر، کشتی بخار در کولاک برف، سال ۱۸۴۲ میلادی رنگ و روغن روی بوم ۱۲۲ × ۹۱ سانتی‌متر گالری تیت، لندن

رئالیسم[1]

در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم، بار دیگر گرایش به واقع‌گری، با تأکید بر واقعیات اجتماعی ــ سیاسی در مقابل احساساتی‌گری رمانتیسم، مطرح گردید. واقع‌گرایان بازنمایی صادقانه‌ی زندگی معاصر را بدون دخالت احساس و عواطف، هدف خود می‌شمردند ؛ از این‌رو موضوعات کارهایشان را زندگی طبقات فرودست، کارگران و روستائیان در حال انجام کار انتخاب کردند و روابط غیرانسانی جامعه‌ی سرمایه‌داری را به نقد کشیدند.

گوستاو کوربه[2] به عنوان سردمدار رئالیسم فرانسه شناخته شده است. او با انتخاب موضوعات ملموس و عینی زندگی سعی در بازگویی حقایق زمان خود داشت و با دقتِ یک دوربین عکاسی موضوعات را به تصویر می‌کشید. تابلوی «روز به خیر آقای کوربه» بدون شک در نظر کسانی که با نمونه‌های هنر آکادمیک آن زمان آشنا بودند کاری به تمام معنا بچگانه جلوه می‌کرد. در این تابلو هیچ نشانه‌ای از ژست‌گیری خاصی به چشم نمی‌خورد.

حتی کمپوزیسیون تابلوی خوشه‌چینان میله در مقایسه با ترکیب صاف و ساده و عکاسی‌گونه کوربه سنجیده‌تر به نظر می‌رسد. هنرمند خود را با پیراهنی شبیه آدم‌های خانه به دوش به تصویر در آورد.

بدون شک در نظر هنرمندان محترم و ستایشگران آن‌ها کاری غیر متعارف و ناهنجار جلوه کرده است. در واقع این واکنشی بود که کوربه قصد ایجاد آن را داشت. او قصد خلق اثری داشت که اعتراضی بر ضد قراردادهای پذیرفته شده روزگارش باشد (تصویر ۳۳ــ۵). این طرز تلقی کوربه به مرزهای دیگر کشورها نیز سرایت کرده و در روسیه سبب پیدایش «رئالیسم اجتماعی[3]» شد.

تصویر ۳۳ــ۵ــ گوستاوکوربه، روز به خیر آقای کوربه، سال ۱۸۵۴ م رنگ و روغن روی بوم، ۱۴۹ × ۱۲۹ سانتی‌متر، موزه‌ی فابر مونپلیه (جنوب فرانسه)

۱ــ Realism واقع‌گری ۲ــ Corbet (Gustave) (۱۸۱۹ــ۱۹۷۷)

۳ــ Social Realism به عنوان تنها شیوه‌ی هنری رسمی و پذیرفته شده در کشورهای سوسیالیست، خصوصاً شوروی سابق، اطلاق می‌شود.

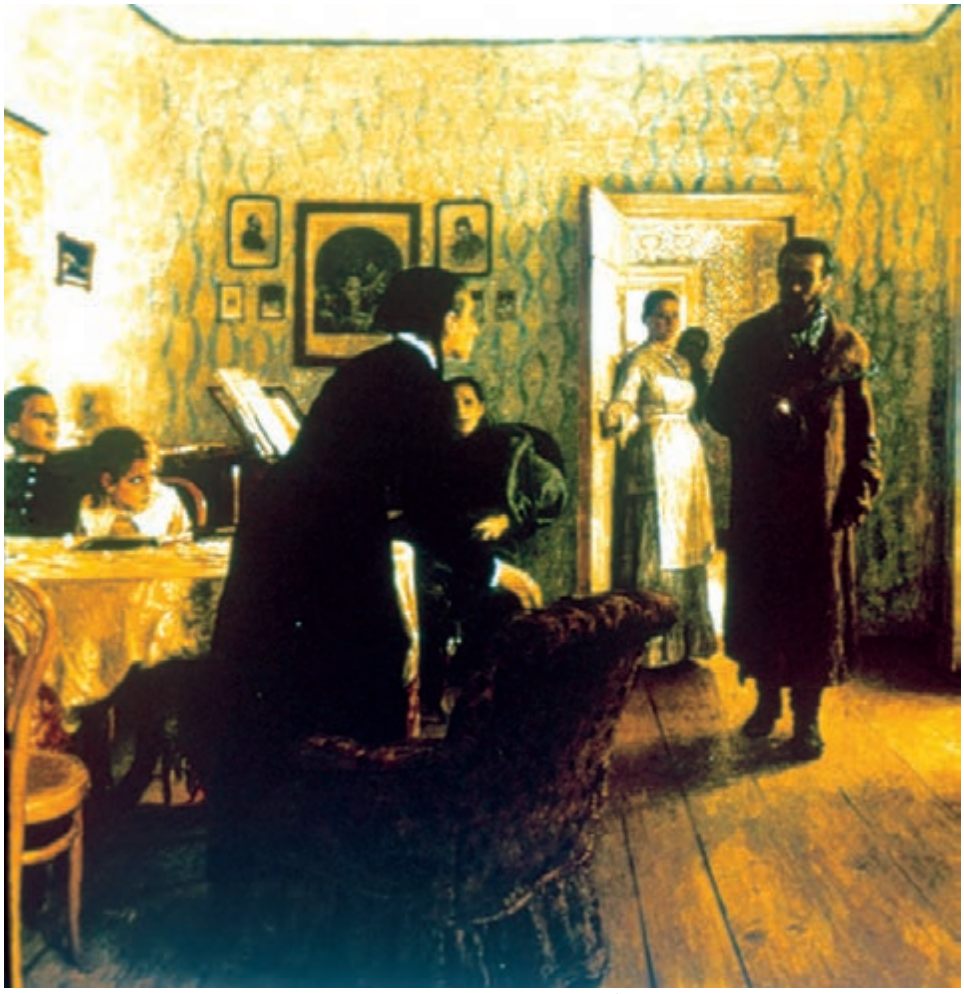
«فرانسوا میله»[1] نقاش فرانسوی زندگی و کار روستائیان را موضوع کار خود قرار داد. تابلو خوشه‌چینان از معروف‌ترین آثار اوست (تصویر ۳۴ـ۵). «اونوره دومیه»[2] که با تکنیک چاپ سنگی کار می‌کرد با نگاهی تند اعمال طبقات بالایی جامعه را نقد و با طبقات زیردست همدردی می‌نمود. از او تعداد زیادی کاریکاتورهای اجتماعی ـ سیاسی و طراحی گراووری برجای مانده است (تصویر ۳۵ـ۵).

تصویر ۳۴ـ۵ـ فرانسوا میله، خوشه‌چینان؛ ۱۸۵۷ م. رنگ روغن روی بوم ۱۱۱ × ۸۳ سانتی‌متر، موزه‌ی اورسی، پاریس

۱ ـ Millet (Jean - Francois) (۱۸۱۴ـ۱۸۷۵)

۲ ـ Daumier (Honore) (۱۸۰۸ـ۱۸۷۹)

تصویر ۳۵ــ۵ــ اونوره دومیه، واگن درجه سه؛ ۱۸۲۶ میلادی، ۸۹/۵ × ۶۵ سانتی‌متر، موزه‌ی هنری متروپولیتن نیویورک.



تصویر ۳۶ــ۵ــ ایلیارپین، بازگشت غیر منتظره؛ رنگ روغن روی بوم، اواخر سده‌ی نوزدهم میلادی. ریپین از جمله هنرمندان روس است که در مکتب رئالیسم اجتماعی فعالیت می‌کرد.

پرسش‌ها

۱ــ عوامل ظهور رنسانس را توضیح دهید.

۲ــ مفهوم رنسانس چیست؟

۳ــ ریشه‌های هنرهای رنسانس را توضیح دهید.

۴ــ اولین ظهور طبیعت‌گرایی را در هنر کدام هنرمند می‌توان بازشناخت؟

۵ــ پیرودلافرانچسکا کدام نکته را در بازنمایی واقعیت ثابت کرد؟ توضیح دهید.

۶ــ هنرمندان بزرگ رنسانس را نام ببرید.

۷ــ تابلو مونالیزا دارای چه ویژگی تصویری است؟ توضیح دهید.

۸ــ نقاشی‌های کلیسای سیستین واتیکان اثر کدام هنرمند است؟ ویژگی‌های آن را شرح دهید.

۹ــ ابداع رنگ و روغن چه تأثیری بر نقاشی گذاشت؟

۱۰ــ مفهوم واژه‌ی منریسم چیست؟

۱۱ــ خصوصیت آثار منریسم را شرح دهید.

۱۲ــ دو تابلوی شام آخر اثر داوینچی و تینتورتو را از نظر ترکیب‌بندی مقایسه کنید.

۱۳ــ دو هنرمند برجسته‌ی شیوه‌ی منریسم را نام ببرید.

۱۴ــ واژه‌ی «باروک» به چه معنی است؟ تفاوت‌های مکتب باروک با مکتب رنسانس را شرح دهید.

۱۵ــ سه تن از هنرمندان مکتب باروک را نام ببرید.

۱۶ــ ویژگی آثار رامبراند را شرح دهید.

۱۷ــ ویژگی آثار ورمیر را شرح دهید.

۱۸ــ روکوکو به چه معنی است؟ و چگونگی شکل‌گیری آن را شرح دهید.

۱۹ــ عوامل ظهور نئوکلاسیک را بنویسید.

۲۰ــ هنرمندان برجسته‌ی نئوکلاسیک را نام ببرید و خصوصیت آثارشان را شرح دهید.

۲۱ــ ویژگی‌های مکتب رومانتیسم را شرح دهید.

۲۲ــ خصوصیات آثار دلاکروا را بیان کنید.

۲۳ــ رومانتیک‌ها غالباً موضوعات کار خود را چگونه انتخاب می‌کردند؟

۲۴ــ نقاشی رومانتیک اسپانیا با نام کدام هنرمند شناخته می‌شود؟ خصوصیت آثار او را بیان کنید.

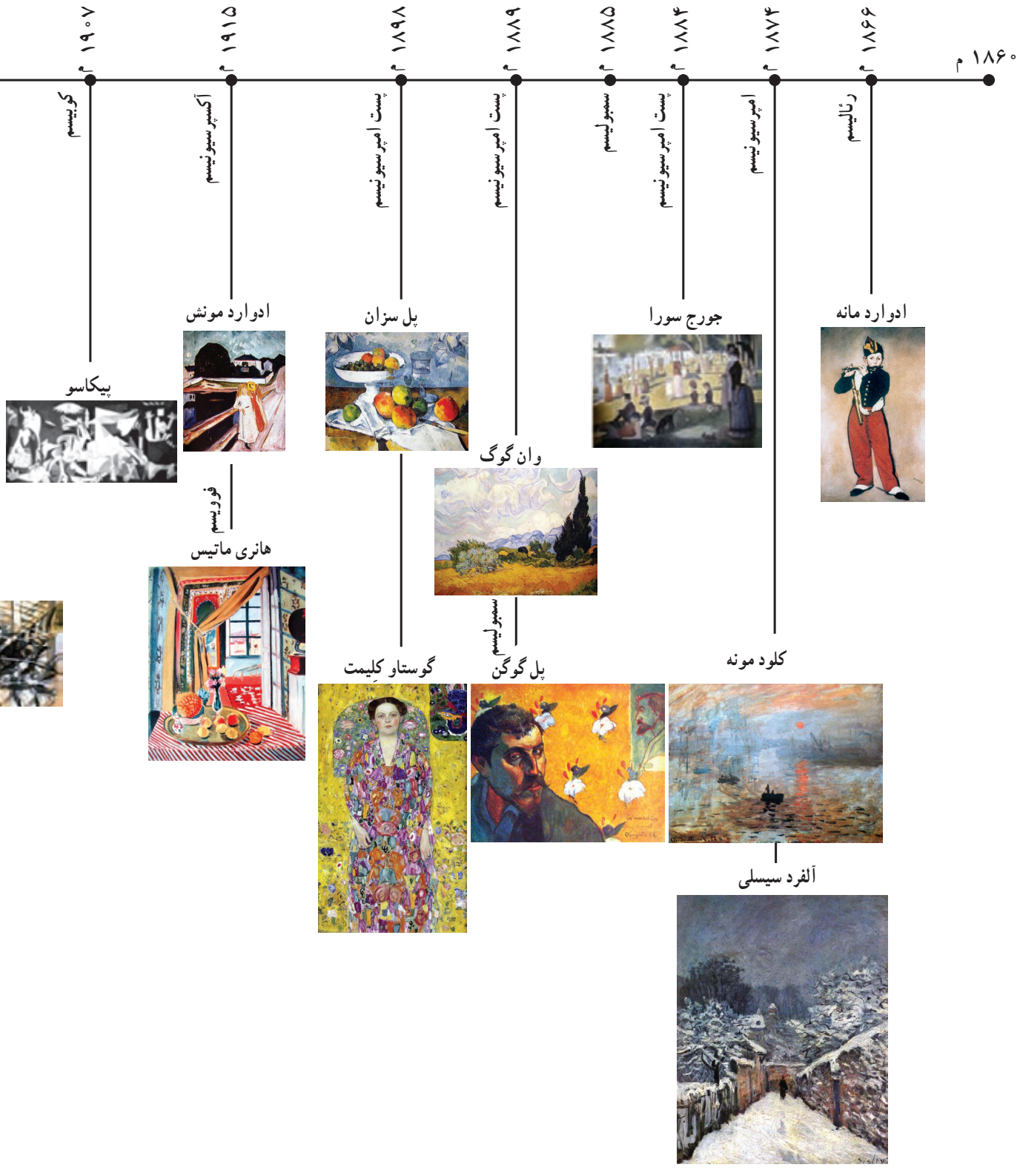
۲۵ــ مکتب رئالیسم و مکتب رومانتیسم را با هم مقایسه کنید.

۲۶ــ ویژگی آثار گوستاو کوربه را شرح دهید.

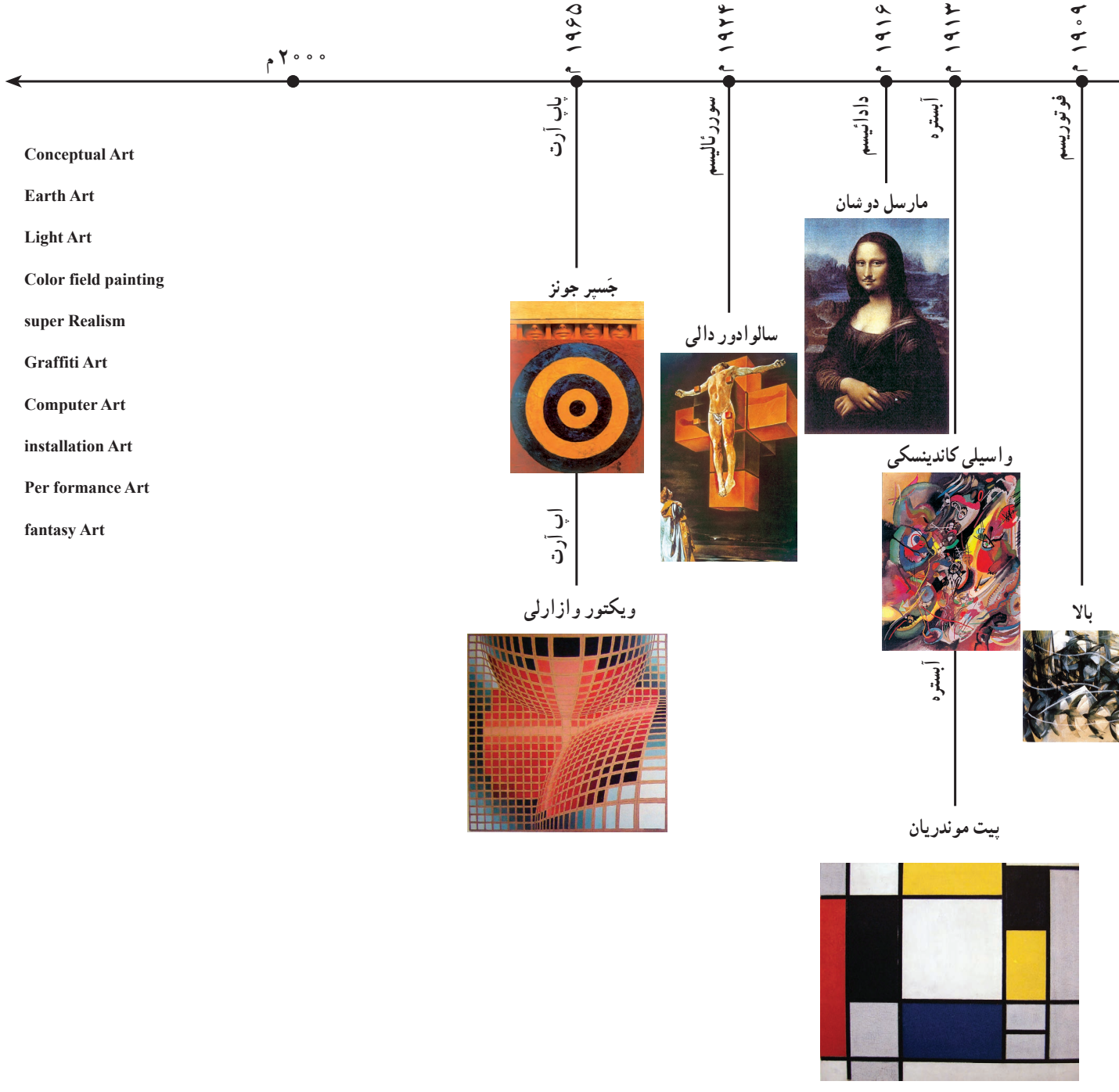
۲۷ــ ویژگی آثار میله را شرح دهید.

۲۸ــ ویژگی آثار دومیه را شرح دهید.

نمودار سیر تاریخ نقاشی غرب از نیمه دو



م سده‌ی نوزدهم تا اواخر سده‌ی بیستم میلادی



فصل ششم

مکاتب نقاشی غرب از نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم تا اواخر سده‌ی بیستم میلادی

اهداف رفتاری: در پایان این فصل هنرجو باید بتواند :

- اهمیت جنبش‌های هنری قرن بیستم را بیان نماید.
- دلایل ظهور مکاتب گوناگون را در دنیای مدرن توضیح دهد.
- خصوصیات هر مکتب را توضیح دهد واز طریق تصاویر معرفی کند.
- ویژگی‌های هر مکتب را در مقایسه با مکاتب قبلی و بعدی توضیح دهد.
- هنرمندان را بر مبنای آثارشان در مکتب موردنظر دسته‌بندی کند.

امپرسیونیسم[1]

جنبش امپرسیونیسم در حقیقت طی سال‌های ۱۸۶۰ م. از شیوه‌ی رئالیسم زاده شد. در این دوران نقاشان جوان‌تر رئالیست که در جریان تحولات علمی دوران خود قرار گرفتند و بیش‌تر میل به بدعت داشتند، مانند ادوارد مانه[2] (۸۳ـ۱۸۳۲)، ادگاردگا[3] (۱۹۱۷ـ۱۸۳۴) و پیرآگوست رنوار[4] (۱۹۱۹ـ۱۸۴۱) با انتخاب موضوعاتی که پیش از آن کم‌تر سابقه داشت، از قبیل صحنه‌های پیک‌نیک، اجتماعات داخل کافه‌ها و قایق‌رانان و نیز نقاشی در فضای باز زمینه‌های اولیه‌ی این جنبش نوین را در نقاشی فراهم آورند.

در این میان ادوارد مانه تئوری اولیه‌ی امپرسیونیسم را مطرح نمود. (تصاویر ۱ـ۶ و ۲ـ۶) در همین ایام برقراری نمایشگاه مردودان[5] در پاریس به سال ۱۸۶۳ م. زمینه‌ی آشنایی دیگر نقاشان جوان و جست‌وجوگر ـ کلود مونه[6] (۱۹۲۶ ـ ۱۸۴۰) کامیل پیسارو[7] (۱۹۰۳ ـ ۱۸۳۰)، آلفرد سیسلی[8] (۹۹ـ۱۸۳۹)، و پل سزان[9] (۱۹۰۶ـ۱۸۳۹) ـ را با تئوری مانه فراهم آورد. بدین ترتیب آن‌ها نیز مجذوب ایده‌ی نور و رنگ گردیده و به گرد ایشان درآمدند ؛ از هم‌فکری، همکاری و پژوهش‌های افراد این گروه شیوه‌ی امپرسیونیسم تحقق یافت.

۱ـ Impressionism

۲ـ Edouard Manet

۳ـ Edgar Dega

۴ـ Pierre - Auguste Renoir

۵ـ در سال ۱۸۶۳ به فرمان ناپلئون سوم نمایشگاهی به نام «نمایشگاه مردودان» در پاریس گشوده شد یکی از نقاشی‌های کلود مونه (امپرسیون : طلوع آفتاب) بهانه‌ای شد تا یک روزنامه‌نگار آنان را به مسخره، امپرسیونیست بخواند. این عنوان از سوی اعضای گروه پذیرفته شد.

۶ـ Claude Monet

۷ـ Camille Pissaro

۸ـ Alfred Sisly

۹ـ Paul Ce´zzanne

تصویر ۱ــ۶ــ ادوارد مانه، مانه مشغول کار در قایق خود، سال ۱۸۷۴ م، رنگ و روغن روی بوم، ۱۰۵× ۸۲ سانتی متر، موزه‌ی جدید پیناکوتک، مونیخ

تصویر ۲ــ۶ــ ادوارد مانه، نی‌لبک‌زن؛ ۱۸۶۶م رنگ روغن روی بوم، ۱۹/۵× ۱۵۷/۵ سانتی‌متر موزه‌ی لوور، پاریس

در سال ۱۸۷۴ میلادی نقاشان منظره‌پرداز جوان پیرو مانه به همراه کلودمونه نمایشگاهی را در آتلیه عکاسی نادار[۱] (۱۹۱۰ــ۱۸۲۴) بر پا کردند. در این نمایشگاه یکی از تابلوهای مونه با عنوان «امپرسیون : طلوع آفتاب» به نمایش درآمد این تابلو بندرگاهی در مه رقیق صبحگاهی را نشان می‌دهد. (تصویر ۳ــ۶) اگر چه امپرسیونیست‌ها نیز هم‌چون رئالیست‌ها ضبط واقعیت بیرونی را سرلوحه کار خود قرار داده بودند، اما به دنبال ارائه‌ی شیوه‌ای نوین بودند.

تصویر ۳ــ۶ــ کلود مونه، امپرسیون؛ طلوع خورشید ۱۸۷۲ رنگ روغن روی بوم، ۶۵× ۴۹ سانتی‌متر، موزه‌ی مارموتان، پاریس

«شیوه‌ی نقاشان رئالیست انعکاس واقعی صحنه‌های طبیعی نبوده، بلکه تصویری ثانوی و بازسازی شده از موضوع نقاشی است، در حالی که دنیای اطراف ما به واسطه‌ی تغییر نور خورشید دائماً در حال تغییر است»، پس خود را ملزم به ضبط آنی لحظات زودگذر نور و رنگ دانستند و بر سرعت کار خود در ثبت لحظه‌ها افزودند ؛ نتیجه آن که بر خلاف نقاشان شیوه‌های کلاسیک توازن و تعادل خطوط و رنگ‌ها در جهت بیان موضوع در ترکیب‌بندی را پشت‌سر گذاشتند و بدین ترتیب یکی از جنبه‌های مهم تفکر مدرن را صورت بخشیدند. دراین راه کشف مهم نقاشان امپرسیونیست در مورد به‌کارگیری رنگ‌های خالص و امکانات نامحدود رنگ‌های مکمل و نیز حذف رنگ مشکی ازتخته رنگ، به همراه تجربیات کار در فضای باز و در تماس با طبیعت در جهت ثبت و دریافت آنی نور و رنگ، زمینه‌ی تحول نقاشی را فراهم آورد (تصویر ۴ــ۶).

۱ــ Gaspard - Felix Nadar عکاس فرانسوی

تصویر ۴ــ۶ــ کلود مونه، پل آرژانتوی؛ ۱۸۷۴ م رنگ و روغن روی بوم

نقاشان امپرسیونیست همه در اصولی که گفته شد اتفاق‌نظر داشتند، امّا بعضی از آن‌ها مانند مونه، پیسارو (تصویر ۵ــ۶) و خانم برت موریسو[1] (تصویر ۶ــ۶) و سیسلی (تصویر ۷ــ۶) درنوع نگاه و اسلوب نیز مشترک بودند، در حالی که تنی چند از این گروه به شیوه‌های مستقل‌تر و فردی مشهورند، مانند مانه، رنوار و دگا (تصاویر ۸ــ۶، ۹ــ۶ و ۱۰ــ۶). ایشان علاوه بر توجه به ثبت آنی جلوه‌های نور، از اهمیت «فرم» و ترکیب‌بندی تابلو نیز غافل نماندند.

اصولی که نقاشان امپرسیونیست به آن‌ها اعتقاد داشتند عبارت‌اند از :

۱ــ خارج شدن از آتلیه و نقاشی از مناظر در فضای باز

۲ــ نمایش آنی رنگ براساس
- تغییرات نور
- انعکاس رنگ‌ها بر همدیگر
- تأثیر جو

۳ــ نقاشی از یک منظره در ساعات مختلف (به منظور بررسی تغییرات نور و رنگ)

۴ــ حذف رنگ‌های تیره از سایه‌ها و استفاده از رنگ‌های مکمل

۵ــ استفاده‌ی بیش‌تر از تکنیک آلاپریما[2]

۱ــ Berthe Morisot (۱۸۴۱ــ۹۵)

۲ــ آلاپریما رنگ‌گذاری یکباره بر روی بوم است با روش‌های رنگ‌گذاری به طریق ضربه‌ی قلم یا با استفاده از کاردک، انگشتان دست و اسلوب‌های نظیر آن که موجب تأکید به جلوه‌های بافت و برجستگی در سطح پرده نقاشی می‌شوند.

تصویر ۵ــ۶ــ کامیل پیسارو، میدان تئاتر فرانسه ۱۸۹۸،م رنگ و روغن روی بوم ۷۲ × ۹۲ سانتی متر موزه‌ی هنری لوس‌آنجلس

تصویر ۶ــ۶ــ برت موریسو، گهواره، ۱۸۷۲ میلادی، رنگ و روغن روی بوم، ۴۶ × ۵۶ سانتی‌متر، موزه‌ی اورسی پاریس

تصویر ۷ــ۶ــ آلفردسیسلی، منظره‌ی برفی، ۱۸۷۸ میلادی ــ رنگ و روغن روی بوم، ۵۰× ۶۱ سانتی‌متر، موزه‌ی اورسی پاریس

تصویر ۸ــ۶ــ اگوست رنوار، قایق‌رانان؛ رنگ روغن روی بوم، ۱۸۸۱ م.

تصویر ۹ــ۶ــ هنری ادگاردگا و برادرزاده‌اش لوسی، سال ۱۸۷۶ میلادی رنگ و روغن روی بوم، ۱۲۰ × ۱۰۰ سانتی‌متر، مؤسسه‌ی هنر شیکاگو

پست امپرسیونیسم[۱]

همان طور که سال‌های آخر سده‌ی نوزدهم یادآور تحولات عمده در زمینه‌ی علوم و تکنولوژی و هم‌چنین مناسبات اجتماعی و اقتصادی شده، در زمینه‌ی هنر نیز یادآور تلاش هنرمندان در جهت جست‌وجوی راه‌های نو شده است.

از دهه‌ی ۱۸۸۰ م.، هنرمندانی که پیش از این مجذوب تئوری امپرسیونیسم شده و از آن الهام گرفته بودند، به تدریج به شیوه‌های فردی‌تر گراییدند. مهم‌ترین اینان عبارت بودند از : جورج سورا[۲] (۹۱ــ۱۸۵۹) ؛ پل سزان، (۱۹۰۶ــ۱۸۳۹) پل گوگن[۳] (۱۹۰۳ــ ۱۸۴۸) و وینسنت وان گوگ[۴] (۹۰ــ۱۸۵۳).

هنر وآثار این هنرمندان که به شیوه‌های کاملاً متفاوت از یک‌دیگر مشخص‌اند، با عنوان کلی‌تر «پست امپرسیونیسم» خوانده می‌شود ؛ چرا که به عنوان مقدمه و آغازگر مکاتب نوین سده‌ی بیستم، ارزیابی و مطرح می‌شوند. حال به شرح مختصری درباره‌ی شیوه‌ی هر یک از هنرمندان نام برده می‌پردازیم :

جورج سورا: او فقط سی و دو سال عمر کرد. وی در متحول ساختن هنر نوین تأثیری عمده داشت. او دارای ذهنی جست‌وجوگر و منطقی بود. از این‌رو تجربیات و پژوهش‌های علمی زمانه‌ی خود را به دقت دنبال می‌کرد. بدین ترتیب در جریان دستاوردهای علومی، چون فیزیولوژی بینایی انسان و فیزیک نور قرار گرفت وشیوه‌ی اختصاصی خود را به نام «تجزیه‌گری رنگ»[۵] یا «نقطه‌پردازی»[۶] بنیاد نهاد.

۱ــ Post Impressionism یا Neo Impressionism به معنای پَسا امپرسیونیسم

۲ــ George Seurat ۳ــ Paul Gauguin ۴ــ Vincent Van Gogh

۵ــ Divisionrsm ۶ــ Pointillism

در این شیوه نقطه‌های کوچک و خالص رنگ به‌طور مستقیم (و بدون ترکیب بر روی تخته شاسی) توسط نوک قلم مو بر روی بوم منتقل می‌شد. در نتیجه رنگ‌های ترکیبی در فاصله‌ای مناسب در چشم بیننده نقش می‌بست. از جمله برای نشان دادن رنگ سبز، نقطه‌های رنگی آبی و زرد در کنار هم بر روی بوم نشانده می‌شوند.

امّا اعتبار سورا تنها در شیوه‌ی رنگ‌آمیزی او نیست بلکه آگاهی از اهمیت فرم و اعتدال در ترکیب‌بندی، به آثار او ارزشی ویژه بخشیده است (تصویر ۱۰ــ۶).

تصویر ۱۰ــ۶ــ جورج سورا، بعدازظهر یکشنبه در پارک گراندژات ۸۶ــ۱۸۸۴ میلادی رنگ و روغن روی بوم، ۳۰۰ × ۲۶۳ سانتی‌متر، مؤسسه‌ی هنر شیکاگو. (به اندازه تابلو با توجه به اِشل انسانی (حدوداً ۱۸۰ سانتی‌متر) توجه نمائید.)

پل سینیاک[1] (۱۹۳۵ــ۱۸۶۳): او دوست سورا و هنرمند به نام شیوه‌ی نقطه‌پردازی است و در انتظام علمی این شیوه نقش مهمی دارد.

پُل سزان: سزان نخست با نقاشان امپرسیونیست همراه بود، امّا اعتقاد او به ضرورت استحکام در ترکیب‌بندی، او را از جرگه‌ی امپرسیونیست‌ها خارج کرد.

سزان برخلاف امپرسیونیست‌ها، که در پی جلوه‌های رنگ و نور بودند، شکل پایدار و اساسی اشیا را جست‌وجو می‌کرد. بدین منظور به خلاصه‌سازی اشیا و اشکال پرداخت. تا جایی که معتقد شد بنیان همه‌ی اشکال بر مکعب، کره و مخروط استوار است. آثار سزان نمایانگر استواری و تعادل معمار گونه‌ای است که خود به ظهور سبک کوبیسم[2] در نیمه‌ی نخست سده‌ی بیستم منجر شد (تصویر ۱۱ــ۶).

۱ــ Paul Signac

۲ــ Cubism

تصویر ۱۱ــ۶ــ پل سزان، نقش اشیاء حدود سال ۱۸۷۹ــ۱۸۸۲ میلادی رنگ و روغن روی بوم ۵۵ × ۴۶ سانتی‌متر، کلکسیون خصوصی

پُل گوگن: گوگن توجه خاصی به نقاشی‌های خاور دور و خاور نزدیک داشت. شیوه‌ی شخصی او مبتنی برنمایش رنگ‌ها، بدون توجه به رنگ طبیعی اشیاء بود. هم‌چنین جهت تأثیرگذاری بیش‌تر موضوع در طرح اغراق می‌کرد. آثار او با رنگ‌های درخشان و طرح‌های آزاد و سیال، نمایانگر دنیایی سمبولیک در زمینه‌ای تزئینی است. آثار او الهام‌بخش بسیاری از هنرمندان بعد از خود شد.

گروه سمبولیست‌ها[1] و فوویست‌ها[2] هر یک به نوعی از آثار او الهام گرفتند. فوویست‌ها شیوه‌ی رنگ‌آمیزی او را راهنمای خود قرار دادند و سمبولیست‌ها جنبه‌ی نمادگرایی طرح و رنگ او را مهم شمردند (تصویر ۱۲ــ۶).

تصویر ۱۲ــ۶ــ پل گوگن، چهره‌ی نقاش؛ رنگ و روغن روی چوب، ۱۸۸۸ م. موزه‌ی وان گوگ، آمستردام

۱ــ Symbolists نمادگرایی جنبشی در ادبیات و هنرهای بصری که باور داشتند تجسم عینی کمال مطلوب در هنر نیست. بلکه انگارها را به مدد نمادها القا کرد. بر این اساس آن‌ها عینیت را مردود شمردند و به ذهنیت تأکید کردند.

۲ــ faurism به معنی دَدگری یا وحشی‌گری

وینسنت وان گوگ: وان گوگ هنرمند حساس و پرشوری که در سطح وسیع الهام بخش هنرمندان قرن بیستم بود. ابتدا به شیوه‌ی امپرسیونیسم نقاشی می‌کرد. اما به دلیل حساسیت فوق‌العاده‌اش نسبت به رنگ و ضربات پرشور قلم‌مو، که در جهت معنا بخشیدن به رنگ و بیان موضوع به کار می‌گرفت، از امپرسیونیست‌ها پیشی گرفت و زمینه‌ی ظهور سبک اکسپرسیونیسم را در سده‌ی بیستم فراهم آورد.

پرده‌های او بیش‌تر شامل مناظر گندم‌زارها، سروهای بی‌تاب، گل‌های آفتاب‌گردان ...، پرتره‌ها و طبیعت بی‌جان است. (تصاویر ۱۳ــ۶ و ۱۴ــ۶).

تصویر ۱۳ــ۶ــ وینسنت وان گوگ، گندمزار و درختان سرو، سال ۱۸۸۹ میلادی رنگ و روغن روی بوم ۹۰ × ۷۲ سانتی‌متر، گالری ملی لندن

تصویر ۱۴ــ۶ــ وینسنت وان گوگ، اتاق نقاش در آزل؛سال ۱۸۸۹م، رنگ و روغن روی بوم ۷۴ × ۵۷/۵ سانتی‌متر، موزه‌ی اورسی، پاریس

تولوز لوترک[1] **(۱۹۰۱ــ۱۸۶۴):** یکی‌دیگر از هنرمندان متأثر از امپرسیونیسم امّا مستقل و اثرگذار در آن دوران بود آثار او به واسطه‌ی هماهنگی در به‌کارگیری سطح، رنگ و خط در ترکیب‌بندی راه‌گشای هنر گرافیک نوین شد (تصویر ۱۵ــ۶ و ۱۶ــ۶).

به‌طور خلاصه پست امپرسیونیسم شامل گرایش‌های زیر است :

۱ــ بازگشت به وحدت ترکیب‌بندی در تصویر (مانند آثار سورا و سزان)

۲ــ تأکید بر ساماندهی عناصر درسطح تصویر، در جهت وحدت تصویر و بیان معنا (مانند آثار گوگن و سمبولیست‌ها و نبی‌ها)

۳ــ توجه کمابیش آگاهانه به اغراق در نشان دادن عناصر طبیعی در جهت بیان عاطفی (مانند آثار وان‌گوگ).

تصویر ۱۵ــ۶ــ تولوز لوترک، ۱۸۹۳ م. (بخشی از اثر)

۱ــ Henri De Toulouse Lautrec

تصویر ۱۶ــ۶ــ هانری تولوز لوترک، ۱۸۹۲ م، پوستر، لیتوگرافی رنگی، ۹۸× ۱۴۱ سانتی‌متر

آرنوُ

نخستین دهه‌ی سده‌ی بیستم مقارن با به ثمر رسیدن جنبشی همگانی در هنر بود که از اواخر سده‌ی نوزدهم در واکنش به موج فراگیر صنعتی شدن جوامع آغاز شده بود. این جنبش، که با نام «هنر نو»[1] مشهور شد، زمینه‌ی مناسبی شد تا هنرمندان انواع رشته‌های هنری، مانند نقاشی، پیکرتراشی، معماری، معماری داخلی، طراحی پارچه، طراحی اشیای داخلی (میز، صندلی، ظروف و ...)، طراحی چاپی و مصورسازی کتاب و مجلات راتجربه کنند. هنرمندان پیرو «هنر نو» معتقد بودند که : «هنر حقیقی باید هم زیبا و هم مفید باشد» و بر همین اساس به مطالعه و جست‌وجوی معیارهای سادگی و زیبایی پرداختند و به کیفیات تزیینی آثار به جا مانده از

۱ــ Art nouveau (به معنای هنر جدید)

سده‌های میانه‌ی اروپا و هنر شرق و چین و ژاپن روی آوردند. آنان تلاش کردند با اخذ موضوعاتی از طبیعت و شکل‌های گیاهی، طرح‌های ساده شده‌ای را آماده‌ی اجرا نمایند و در اجرا از مصالح و تکنولوژی نوین بهره بگیرند. گوستاوکلیمت[1] یکی از هنرمندان منسوب به جنبش آرنووُ است.

تصویر ۱۷ــ۶ــ گوستاو کلیمت ــ رنگ و روغن روی بوم ۱۹۰۵ میلادی

۱ ــ Klimt Custav (۱۸۶۲ــ۱۹۱۸)

فوویسم[1]

فوویسم نامی بود که، با استهزا، به آثار هنرمندان جوانی که آثار خود را در نمایشگاه سالن پاییزی[2] ۱۹۰۵ پاریس به نمایش گذاشته بودند، اطلاق شد ؛ چرا که آثار ایشان بدون هیچ‌گونه توجهی به رنگ واقعی اشیا و با رنگ‌های تند و شاداب اجرا شده بود.

این گروه، که در رأس آن‌ها «ماتیس»[3] قرار داشت، با مطالعه و الهام گرفتن از شور رنگ در آثار وان گوگ و رنگ‌های غیرتوصیفی[4] آثار گوگن و نیز آشنایی با نقاشی نگارگری ایرانی به مرزهای تازه‌ای در هنر معاصر دست یافتند، که در آزادسازی نقاشی از قید رسوم کهن، مرحله‌ای مهم محسوب می‌شود. آن‌ها با استفاده از رنگ‌هایی تند، زنده و پرشور، که مستقیماً از لوله‌ی رنگ بر پرده می‌نشاندند، قصد داشتند ارزش‌های تازه‌ای در تصویر ایجاد کنند که نه تنها جنبه‌ی واقع نمایی و توصیفی نداشت، بلکه بیان حسی و عاطفی و هرگونه داستان‌سرایی را نیز به کلی از نقاشی نفی می‌کرد.

آندره دُرَن[5] و مُریس ولامینگ[6] از جمله هنرمندانی هستند که در تحقق این شیوه کوشیدند. (تصاویر ۱۸ــ۶، ۱۹ــ۶ و ۲۰ــ۶). این شیوه دو سه سالی بیش نپایید و هنرمندان منسوب به آن به شیوه‌های دیگر گراییدند.

به‌طور خلاصه می‌توان گفت : شیوه‌ی فوویسم براساس به‌کارگیری جسورانه‌ی «رنگ» قرار داشت و «هماهنگی رنگی» مقدم بر موضوع بود.

تصویر ۱۸ــ۶ــ هانری ماتیس، اتاق به همراه گرامافون، ۱۹۲۴ میلادی رنگ و روغن روی بوم ۸۰× ۱۰۰ سانتی‌متر کلکسیون پریوت

۱ــ یک روزنامه نگار و منتقد پس از دیدن آثار نقاشان در نمایشگاه سالن پاییزی این نام را به تحقیر بر آن‌ها نهاد.

۲ــ Salond´Automne سالن پاییزی پاریس با روحیه‌ی آزاد منشانه در هنر به سال ۱۹۰۳ تأسیس شد.

۳ ــ Matisse (Henri) (۱۸۶۹ــ۱۹۵۴)

۴ــ منظور از رنگ‌های غیرتوصیفی، به کارگیری رنگ در جای غیرمعمول آن است مثلاً انتخاب رنگ بنفش برای درخت که با واقعیت آن مطابق نمی‌باشد.

۵ ــ Derain (Andre) (۱۸۸۰ــ۱۹۵۴)

۶ ــVelaminck (Maurice´) (۱۸۷۶ــ۱۹۵۸)

تصویر ۱۹ــ۶ــ آندره دُرن ــ رودخانه مُدن تایمز، ۱۹۰۶ میلادی ــ رنگ و روغن روی بوم ۹۹ × ۶۶ سانتی‌متر محل نگه‌داری موزه‌ی تِت لندن

تصویر ۲۰ــ۶ــ مُریس ولامینگ ــ اتاق:رنگ و روغن روی بوم ۱۹۰۴ میلادی

اکسپرسیونیسم

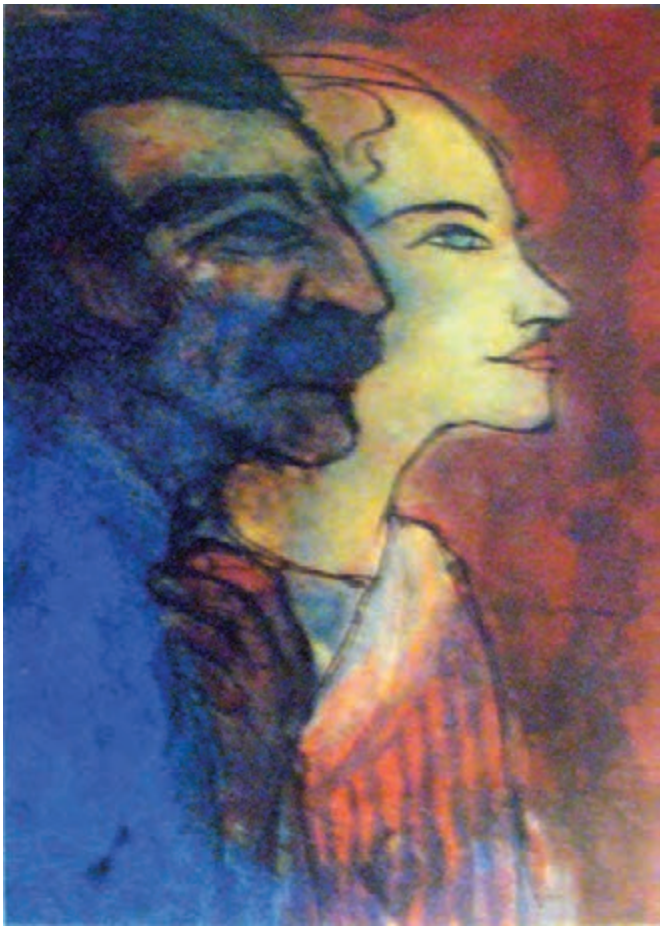
در همان سال‌ها، که جنبش فوویسم در فرانسه شکل می‌گرفت، شیوه‌ی دیگری در آلمان و کشورهای اسکاندیناوی تکوین می‌یافت که «اکسپرسیونیسم»[1] نام گرفت. واژه‌ی اکسپرسیونیسم در لغت به معنای «بیان صریح احساسات درونی» است و به راستی نیز این شیوه براساس «بیان هیجانات درونی» یا «پیام عاطفی» استوار است. هر چند در هنر چنین رویکردی سابقه‌ای بس دیرینه دارد و نمونه‌های بارز آن در آثار رمانتیک‌ها و در دوران متأخرتر در آثار وان‌گوگ قابل بررسی است، امّا شیوه‌ی اکسپرسیونیسم سده‌ی بیستم زاده‌ی حوادث تلخ و رنج‌آوری است که به بسیاری از مردم اروپا تحمیل شد. این شیوه در حقیقت فریاد اعتراضی علیه جنگ‌ها، آداب فریب‌کارانه و فساد حاکم بر اجتماعات شهرها و ریاکاری صاحبان قدرت و مقررات غیرانسانی کارخانه‌ها بوده است.

اولین بار این شیوه در قالب کار گروهی از نقاشان جوان در سال ۱۹۰۵ در شهر «درسدن»[2] آلمان رسمیت یافت، اینان با الهام از آثار وان گوگ، نگرانی‌ها و اعتراض خود را نسبت به مصائب اجتماعی با بیانی پراحساس، صریح و شدید به تصویر کشیدند. اکسپرسیونیست‌ها در جهت اثربخشی هر چه بیش‌تر هنر خود، رنگ‌های تند را به همراه ضربات سریع و خشن قلم مو در زمینه‌ی طرح‌های اغراق‌آمیز و زمخت به‌کار می‌گرفتند، به‌طوری که پرده‌های ایشان تشویش و اضطراب را در دل بیننده بیدار می‌کرد.

ادوارد مونش[3]، امیل نُلده[4] وکَته‌کُل ویْتس[5] از هنرمندان بزرگ این مکتب هنری هستند (تصاویر ۲۱ ــ ۶، ۲۲ ــ۶ و ۲۳ ــ ۶).

تصویر ۲۱ــ۶ــ ادوارد مونش، دختران به روی پُل، حدود سال ۱۹۰۴ تا ۱۹۰۷، رنگ و روغن روی بوم ۶۹× ۸۰ سانتی‌متر، موزه‌ی کیمبِل آرت، تگزاس

۱ــ Expressionism (هیجان‌گری)
۲ــ Dresden
۳ــ Munch (Eduard) (۱۸۶۳ــ۱۹۴۴)
۴ــ Nolde (۱۸۶۷ــ۱۹۵۶)
۵ــ Kollwitz (۱۸۶۷ــ۱۹۴۵)



تصویر ۲۲ــ۶ــ امیل نُلده، هنرمند و همسرش، ۱۹۳۲ میلادی ــ آبرنگ

تصویر ۲۳ــ۶ــ کته کل ویتس، نیاز، سال‌های ۱۸۹۳ــ۱۹۰۱م، چاپ سنگی ۱۵/۲ × ۱۵/۵ سانتی‌متر. کته کل ویتس از زنان هنرمند آلمانی و از پیش‌تازان شیوه‌ی اکسپرسیونیسم محسوب می‌شود.

کوبیسم

کوبیسم[1] در لغت به معنای «مکعب‌گری» است و در اصطلاح به شیوه‌ای اطلاق می‌شود که از سال ۱۹۰۷ پابلو پیکاسو[2] و جورج براک[3] شکل دادند و امروزه به عنوان یکی از مهم‌ترین مکاتب هنری سده‌ی بیستم شناخته شده است. بسیاری از هنر شناسان «سزان» را پدر کوبیسم دانسته و معتقدند که آرای وی، خصوصاً این جمله‌ی معروفش، زمینه‌ی ظهور کوبیسم را فراهم آورده است :

«باید همه‌ی مشهودات را به‌واسطه‌ی حجم‌های هندسی منتظم چون استوانه، کره و مخروط به تصویر آورد...»

به عبارت دیگر در ابتدا، جست و جوی شکل ثابت و ساختمان هندسی اشیا، موجودات و مناظر و سپس ثبت آن بر صفحه، سر لوحه‌ی کار کوبیست‌ها قرار گرفت ؛ امّا در مراحل بعدی ایشان به نتایج تازه‌ای دست یافتند از این‌رو سه مرحله در شکل‌گیری و گسترش شیوه‌ی کوبیسم شناخته شده است :

در مرحله‌ی نخست که تحت تأثیر آرای سزان شکل گرفت، کوبیست‌ها شکل ساختمانی و هندسه‌ی ثابت موضوعات را جست‌وجو کردند (تصویر ۲۴ــ۶) آن‌ها سعی کردند، علاوه بر نمایش وجهی از شئ که در برابر دید است، پشت و پهلوهایی را نیز که از دید پنهان است با هم و در آنِ واحد به نمایش بگذارند. درنتیجه از جهاتِ مختلفِ اشیا طرح برمی‌داشتند و آن‌ها را طبق نظر خود و بانظمی خاص ترکیب می‌کردند. آثار این دوران ترکیبی بود از سطوح شکسته، که نه تنها نشانی از شئ مورد نظر نداشت، بلکه دیگر رنگ نیز در آن‌ها به حداقل رسیده و ضعیف شده بود. به همین سبب، این شیوه به «کوبیسم تحلیلی[4]» معروف است (تصاویر ۲۵ــ۶، ۲۶ــ۶ و ۲۷ــ۶).

تصویر ۲۴ــ۶ــ جورج براک، خانه در چشم‌انداز؛رنگ روغن، ۱۹۰۸ م.

۱ــ Cubism به معنای مکعب‌گرایی

۲ــ Picasso (Pablo) (۱۸۸۱ــ۱۹۷۳)

۳ــ Braque (Georgei) (۱۸۸۲ــ۱۹۶۳)

۴ــ Analgtical Cubism

تصویر ۲۵ــ۶ــ جورج براک، طبیعت بی‌جان، ویلون و تابلو؛ ۱۰ــ۱۹۰۹ م.

تصویر ۲۶ــ۶ــ پابلو پیکاسو ــ آمبرواز وولار، ۱۹۰۹ ــ ۱۹۱۰ میلادی ۶۲/۵ × ۹۰ سانتی‌متر ــ موزه‌ی پوشکین مسکو. به تغییر فرم‌های و شکست آن‌ها دقت کنید. به نظر می‌رسد شخص در آینه شکسته شده چهره‌ی‌خود را می‌بیند.

تصویر ۲۷ــ۶ــ پابلو پیکاسو، گرنیکا نقاشی دیواری ۱۹۳۷ رنگ روغن روی بوم تقریباً ۳۴۵ × ۷۷۰ سانتی‌متر به تازگی از موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک به اسپانیا برگردانده شده است. (با توجه به اِشل انسانی (حدوداً ۱۸۰ سانتی‌متر) اندازه و بزرگی تابلو را تصور کنید.)

به زودی هنرمندان متوجه محدودیت‌های کوبیسم تحلیلی شدند و در آخرین سال‌های قبل از جنگ جهانی اول به راه‌حل جدیدی رسیدند که به «کوبیسم ترکیبی[۱]» معروف است. در این مرحله وجوه مختلف اشیا به صورت کارت‌هایی رنگی و با زوایای متنوع در کنار هم ترکیب می‌شوند و شکل تازه‌ای را به وجود می‌آورند. در نتیجه از هر شئ نشانه‌ای بر جای می‌ماند، مثلاً دو خط موازی تداعی‌کننده‌ی گیتار بود.

در این شیوه گاه هنرمندان تکه‌های اشیای مختلف را به هم الحاق می‌نمودند که به تکنیک کلاژ[۲] معروف است.

فوتوریسم[۳]

ربع اول سده‌ی بیستم در اروپا همراه با تحولات عمده در مناسبات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و تکنولوژیکی مقارن با نوآوری‌های اساسی در هنر بود. به‌طوری که متفکران و هنرمندان، متناسب با تحولات و نیازهای ذهنی جامعه‌ی خود، راه‌های نوینی را در جهت دست‌یابی به مرزهای نو در اندیشه و هنر جست‌وجو می‌کردند و می‌آزمودند.

جنبش فوتوریسم هم توسط فیلیپو مارینتی[۴] شاعر و ناقد ایتالیایی مطرح شد. مارینتی با انتشار بیانه‌ای متهورانه در سال ۱۹۰۹م. «مرگ هنر گذشته» و «تولد هنر آینده» را اعلام کرد. هر چند که فوتوریسم در ابتدا یک نظریه‌ی سیاسی و ادبی بر ضد رکود فرهنگی ایتالیایی سده‌ی نوزدهم و اصول اخلاقی رایج بود، اما به زودی تعدادی از هنرمندان جوان ایتالیایی، مانند اورمبرتو بوتچونی[۵]، جاکُمو بالّا[۶] به فیلیپو مارینتی پیوستند و علاقه و آمادگی خود را در جهت تحقق آرمان‌های فوتوریسم در هنرهای تجسمی اعلام

۱ــ Synthetic Cubism

۲ــ Collage (کُلاژ: فرانسوی) اسلوبی است که در آن مصالح و مواد مختلف (چون مقوا ــ پارچه ــ ریسمان ــ بریده‌ی روزنامه ــ عکس و جز این‌ها) را بر سطح بوم، تخته یا مقوای چسبانند.

۳ــ Futurisme (آینده نگری)

۴ــ Marinetti (Fillippo Tommaso) (۱۸۷۶ــ۱۹۴۴)

۵ــ Boccioni (Umberto) (۱۸۸۲ــ۱۹۱۶) (نقاش و نظریه‌پرداز و تنها مجسمه ساز فوتوریست)

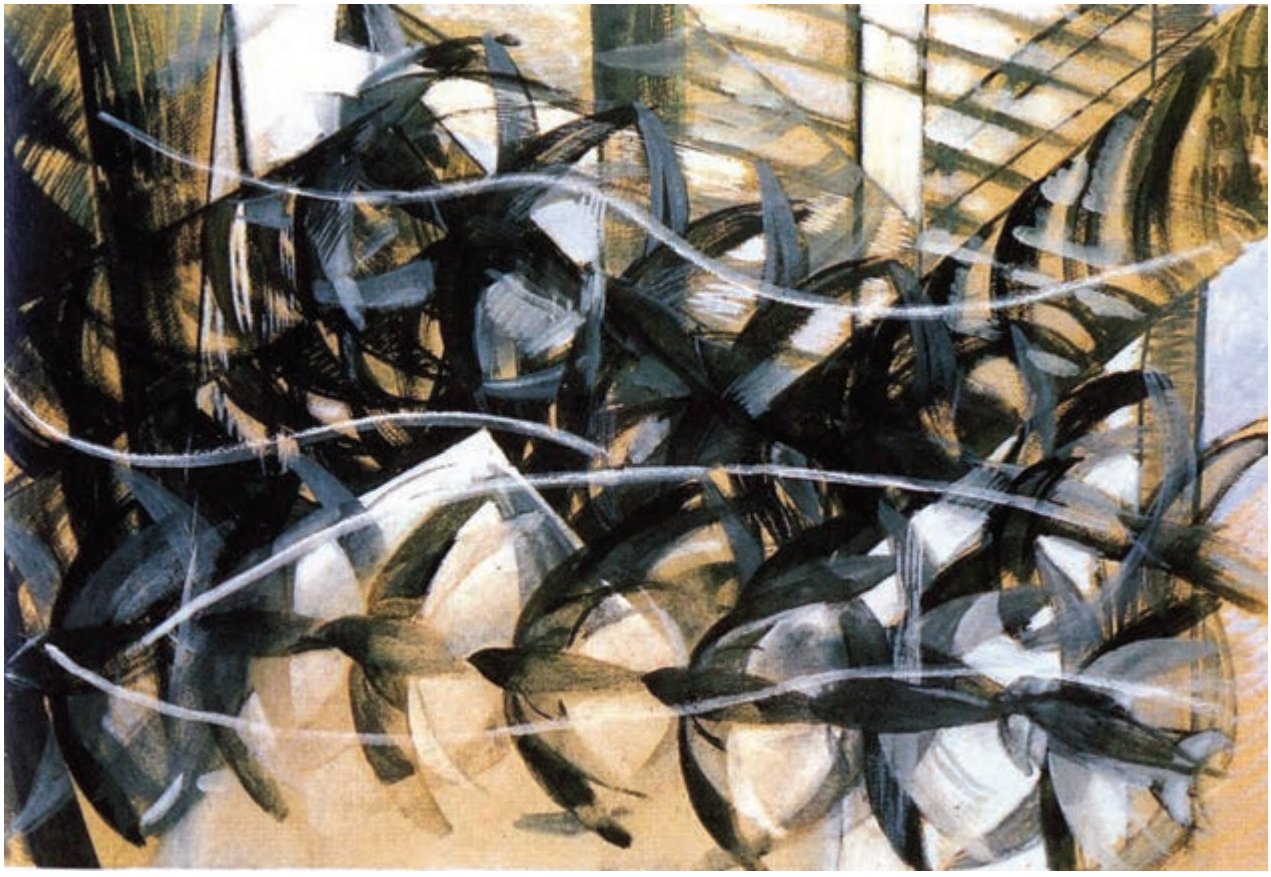
۶ــ Balla (Gacomo) (۱۸۷۱ــ۱۹۵۸)

داشتند. بدین ترتیب درسال ۱۹۱۰م. نظرات خود را درباره‌ی نقاشی فوتوریستی منتشر ساختند. در این بیانیه آمده بود :

«... باید خود را از بند مضامین به کار رفته و فرسوده شده یکسره رها ساخت تا بتوان آشفتگی زندگی امروزین را، که از آهن و فولاد و نخوت و سرعت جنون‌آمیز تشکیل یافته است، به بیان هنری در آورد...»[۱]

اولین نمایشگاه فوتوریست‌ها در سال ۱۹۱۰ در ایتالیا گشایش یافت و مرتباً تکرار شد. آثار این دوره‌ی آنان از نظر تکنیک اجرای کار نوآوری نداشت. به‌طوری که تأثیر مکاتب پیشین، چون امپرسیونیست‌ها، پست امپرسیونیست‌ها (به‌ویژه هنرمندان نقطه‌پرداز خصوصاً سورا) و یا جسارت‌های فوویسم در انتخاب رنگ و تجربیات کوبیست‌ها از آثار ایشان به چشم می‌خورد. امّا هنرمندان فوتوریست در جهت دست‌یابی به تجسم حرکت و سرعت در آثارشان به راه‌حلی، که شاید امروزه برای ما کمی ساده‌لوحانه باشد، دست یافتند. بدین ترتیب که مثلاً برای نمایش اسبی در حال تاخت، پاهای متعددی به‌طور متوالی نقاشی می‌کردند تا یادآور سرعت و حرکت باشد.

بدین منظور هر موجود در حال حرکتی را با اعضای متعدد در ترتیبی رشته‌وار یا شعاعی نقاشی می‌کردند (تصویر ۲۸ــ۶). بوتچونی نیز در جهت نمایش غوغای زندگی شهری از کُلاژ حروف و اعداد راهنما بهره جست. چندی بعد از این بود که حروف به تابلوهای کوبیستی براک و پیکاسو نیز راه یافت.



تصویر ۲۸ــ۶ــ جاکُمو بالاّ ــ پرواز پرستو، ۱۹۱۳ میلادی، تمپرا روی کاغذ، ۷۶× ۵۱ سانتی‌متر، محل نگه‌داری موزه‌ی هنر مدرن نیویورک

۱ــ خلاصه‌ی تاریخ هنر، پرویز مرزبان، ص ۳۲۵

بدین ترتیب جنبش فوتوریست که از ایتالیا شروع شده بود به سرتاسر اروپا راه یافت. امّا این شیوه چندان دیر نپایید و به زودی هنرمندان منسوب به آن متفرق شدند. هر چند فوتوریسم در سیاست به فاشیسم انجامید، امّا اهمیت آن در جهت ظهور مکاتب بعدی غیرقابل انکار است (تصویر ۲۹ــ۶).

تصویر ۲۹ــ۶ــ اومبرتو بوتچونی، سر و صدای خیابان وارد خانه می‌شود، ۱۹۱۱ م، رنگ و روغن، ۱۰۰ × ۱۰۰ سانتی‌متر، گالری ملی هانور آلمان

دادائیسم[۱]

دادائیسم را به راستی باید زاده‌ی جنگ جهانی اول دانست. در سال ۱۹۱۶ م. گروهی از هنرمندان و نویسندگان، که از ویرانگری و مصائب جنگ از مناطق مختلف اروپا گرد آمده و در شهر زوریخ[۲] اقامت گزیده بودند، این جنبش را پایه نهادند. امّا به زودی تأثیرات آن به فرانسه، آلمان، ایتالیا و امریکا نیز تسرّی یافت. رهبران این حرکت عبارت بودند از : تریستان تزارا[۳] شاعر اهل رومانی، و فرانسیس پیکابیا[۴] از نخستین اعضای گروه بودند. گفته شده است در یک شب که این گروه در کافه‌ای دور هم جمع شده بودند یک لغت‌نامه رابه‌طور اتفاقی باز کردند و به واژه‌ی «دادا» به معنی اسب چوبی کودکان برخوردند و همان نام را برای شیوه‌ی ابداعی خود پذیرفتند.

۱ــ Dadaisme (اسب چوبی کودکان)

۲ــ زوریخ از شهرهای سوئیس است. لازم به ذکر است که در طی دو جنگ جهانی این کشور بی‌طرف باقی مانده و جای امنی برای متفکران، هنرمندان و سیاست‌مداران بوده است.

۳ ــ Tzara (Tristan) (۱۸۹۶ــ۱۹۶۳)

۴ ــ Picabia (Francis) (۱۸۷۹ ــ۱۹۵۳)

دادائیسم را عده‌ای در اساس حرکتی «ضد هنر» منفی و بدبین به شمار می‌آورند که طرد و تخریب تمامی دستاوردهای بشری را در دستور کار خود قرار داده بود. زیرا دادائیست‌ها چه در آثار هنری خود و چه در رفتارهای شخصی همه‌ی آداب اجتماعی و موازین هنری و اصول عقلانی و منطقی را به استهزا و ابتذال کشاندند به‌طوری که انزجار خاطر همگان را فراهم آوردند.

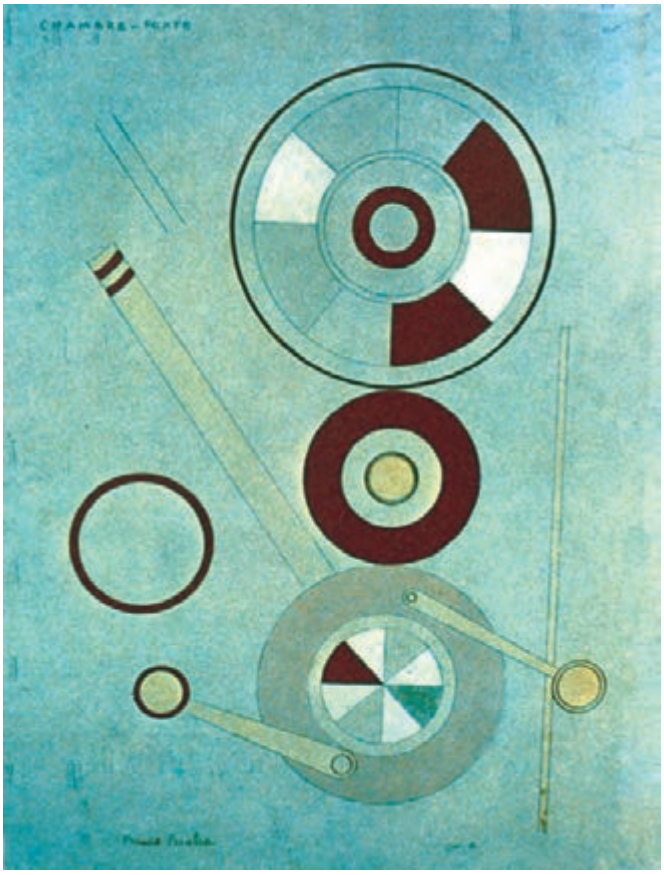
اولین نمایشگاه دادائیست‌ها، با آثاری که همه‌ی اصول نقاشی را به سُخره گرفته بود، به همراه مراسمی غریب و غیرمعمول در زوریخ گشایش یافت. این هنرمندان با لحنی تند به استهزای آداب اجتماعی پرداختند.

در پاریس جنبش «دادا» بیش از هر جای دیگر دامنه یافت و برجسته‌ترین نماینده‌ی آن مارسل دوشان[1] با رسم سبیلی بر چهره‌ی تصویری از مونالیزا اثر داوینچی، استهزای هنر گذشتگان را به اوج رسانید (تصویر ۳۰ـ۶).

تصویر ۳۰ـ۶ـ مارسل دوشان، مونالیزا با سبیل؛ ۱۹۱۹، مداد روی تصویر چاپی

۱ـ Duchamp (Marcel) (هنرمند فرانسوی ۱۹۶۸ـ۱۸۸۷)

پیکابیا نیز با رسم تصاویری بی سرو ته از اشکال ماشینی، دادائیسم را در نیویورک اشاعه داد (تصویر ۳۱ـ۶).



تصویر ۳۱ـ۶ـ فرانسیس پیکابیا، اتاق عجیب؛ ۱۹۱۸ م.

دادائیسم، در واقع عصیانی فکری همراه با عنادهای اجتماعی و عقاید تند سیاسی بود که عمری کوتاه داشت. با این حال باید گفت که این مکتب با آزاد کردن هنر از قید قراردادهای کهن راه را بر ظهور جریان‌های پیشتاز هنری، خصوصاً سوررئالیسم، هموار ساخت.

سوررئالیسم[۱]

با پایان یافتن جنگ جهانی اول و فرو نشستن تب و تاب آن و از طرف دیگر گسترش مطالعات روان‌شناسانه، هنرمندان و متفکران مجال جست‌وجوهایی نوین را در مرزهای اندیشه و هنر یافتند. از این‌رو در سال ۱۹۲۴ م. آندره برتون[۲] شاعر و منتقد فرانسوی، به همراه تنی چند[۳]، اعلامیه‌ی سوررئالیسم را منتشر ساختند. در این اعلامیه به صراحت از هنرمندان خواسته شده بود تا نظارت عقل و منطق را در خلق آثار هنری کنار بگذارند و در جهت دست‌یابی به اعماق وجود آدمی به تصاویر ضمیر ناهشیار[۴]، که در خواب و رؤیا و یا کابوس‌های شبانه دیده می‌شوند، فرصت ظهور دهند.

۱ـ Surrealism (به معنای فراواقعگرایی)

۲ـ Breton (Andre´) (۱۸۹۶ـ۱۹۶۶)

۳ـ این جمع عبارت بودند از : فیلیپ سوپو، پل الوار، لویی آراگس، رژه ویتراک.

۴ـ سطوح آگاهی انسان را به سه بخش تقسیم کرده‌اند : الف ـ ضمیر هشیار که آگاهی ما در آن سطح قرار دارد و تفکر منطقی و عقلانی بدان تعلق دارد، ب ـ ضمیر نیمه هشیار، ج ـ ضمیر ناهشیار یا ناخودآگاه که دسترسی به آن مشکل است و تنها طی مراحل روان‌کاوی مستمر امکان دسترسی به آن فراهم می‌شود.

این شیوه نخست در ادبیات پا گرفت، امّا به زودی هنرمندان رشته‌های تجسمی نیز بدان گرویدند، و ماکس ارنست نقاش فرانسوی آلمانی‌الاصل نیز رساله‌ای درباره‌ی «سوررئالیسم در نقاشی» به رشته‌ی تحریر درآورد و در آن نوشت :

«... اثری در خور نام سوررئالیست است که به کلی از نظارت شعور و عقل و ذوق و اراده آزاد باشد ...»[1]

سوررئالیسم در لغت به معنای «واقعیت برتر» یا «فراواقعی» است، امّا این «واقعیت برتر» از نظر هنرمندان منسوب به این شیوه نه آن چیزی است که پیش از این سابقه داشته است، بلکه در نظر ایشان تداعی آزاد تصاویر برخاسته از ضمیر ناخودآگاه و «وهم»[2] از اصالت کافی برخوردار است.

از نقاشان نام‌آور منسوب به این شیوه می‌توان از : ماکس ارنست[3]، مارک شاگال[4] (تصویر ۳۲ـ۶)، خوان میرو[5] (تصویر ۳۳ـ۶)، رنه ماگریت[6] و سالوادور دالی[7] و ... نام برد.

تصویر ۳۲ـ۶ـ مارک شاگال. من و دهکده ۱۹۱۱م، رنگ و روغن روی بوم، ۱۵۱ × ۱۹۲ سانتی‌متر، موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک

۱ـ نقاشی نوین، احسان یار شاطر، ص۱۴۱

۲ ـ وهم عبارت است از نجوای درون ذهن درباره‌ی امور غیر واقعی که امکان ظهور ندارند.

۳ ـ Ernst (Max) (نقاش آلمانی ـ فرانسوی۱۹۷۶ـ۱۸۹۱)

۴ ـ Chagall (Marc) (نقاش روس ۱۹۸۵ـ۱۸۸۷)

۵ ـ MirO´ (Joan)(نقاش اسپانیایی۱۹۸۳ـ۱۸۹۳)

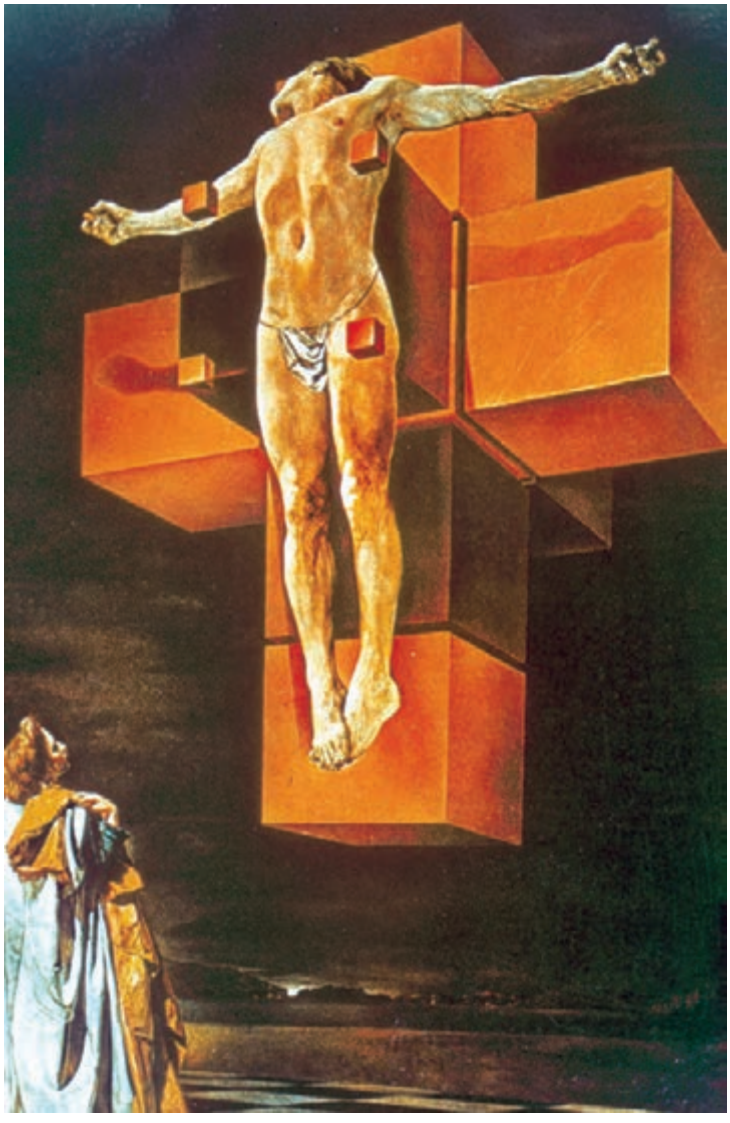
۶ ـ Magritte (Rene´) (نقاش بلژیکی ۱۹۶۷ـ۱۸۹۶)

۷ ـ Dali (Salvador) (نقاش اسپانیایی۱۹۸۹ـ۱۹۰۴)

تصویر ۳۳ــ۶ــ خوان میرو، پارس سگ به ماه؛ ۱۹۲۶ م.

سوررئالیسم هم مانند دادائیسم از نظر تکنیکی سبک خاصی را در نقاشی به وجود نیاورد و گرایش‌های مختلفی را در خلق آثار آن‌ها می‌توان مشاهده کرد، امّا به‌طور کلی آثار ایشان را به دو گروه می‌توان تقسیم‌بندی کرد :

۱ــ آثاری که در جهت نمایش موضوع از تناسب و تعادل اشکال برخوردارند و نقاش به واسطه‌ی گویایی طرح و رنگ و فرم، بیننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد (تصویر ۳۴ــ۶).



تصویر ۳۴ــ۶ــ سالوادور دالی، تصلیب، رنگ و روغن، ۱۹۵۱ م

۲ــ در برخی از آثار جُرجودِ کی‌ریکو[۱] ورُنه ماگریت[۲]، هنرمند با ایجاد مجاورت بین اشیای نامأنوس توانسته است عواطف درونی بیننده را برانگیزد (تصاویر ۳۵ــ۶ و ۳۷ــ۶).

هم‌چنین بعضی از هنرمندان این سبک مثل مارکس اِرنْست[۳] نقوش تجریدی را دست مایه خود قرار داده‌اند (تصویر ۳۶ــ۶).

تصویر ۳۵ــ۶ــ جُرجودِ کی‌ریکو، پیزا ایتالیا؛ ۱۹۱۲ م.

تصویر ۳۶ــ۶ــ ماکس اِرنْست، لذت زندگی؛ ۱۹۳۶ م.

۱ــ Chirico (Giorgio) (۱۸۸۸ــ۱۹۷۸) (نقاش ایتالیایی)

۲ــ Magritte (۱۸۹۸ــ۱۹۹۶) (نقاش بلژیکی)

۳ــ Ernest (۱۸۹۱ــ۱۹۷۶) (نقاش و پیکره ساز آلمانی)

تصویر ۳۷ــ۶ــ رنه ماگریت، ۱۹۶۰ م.

آبستره[۱]

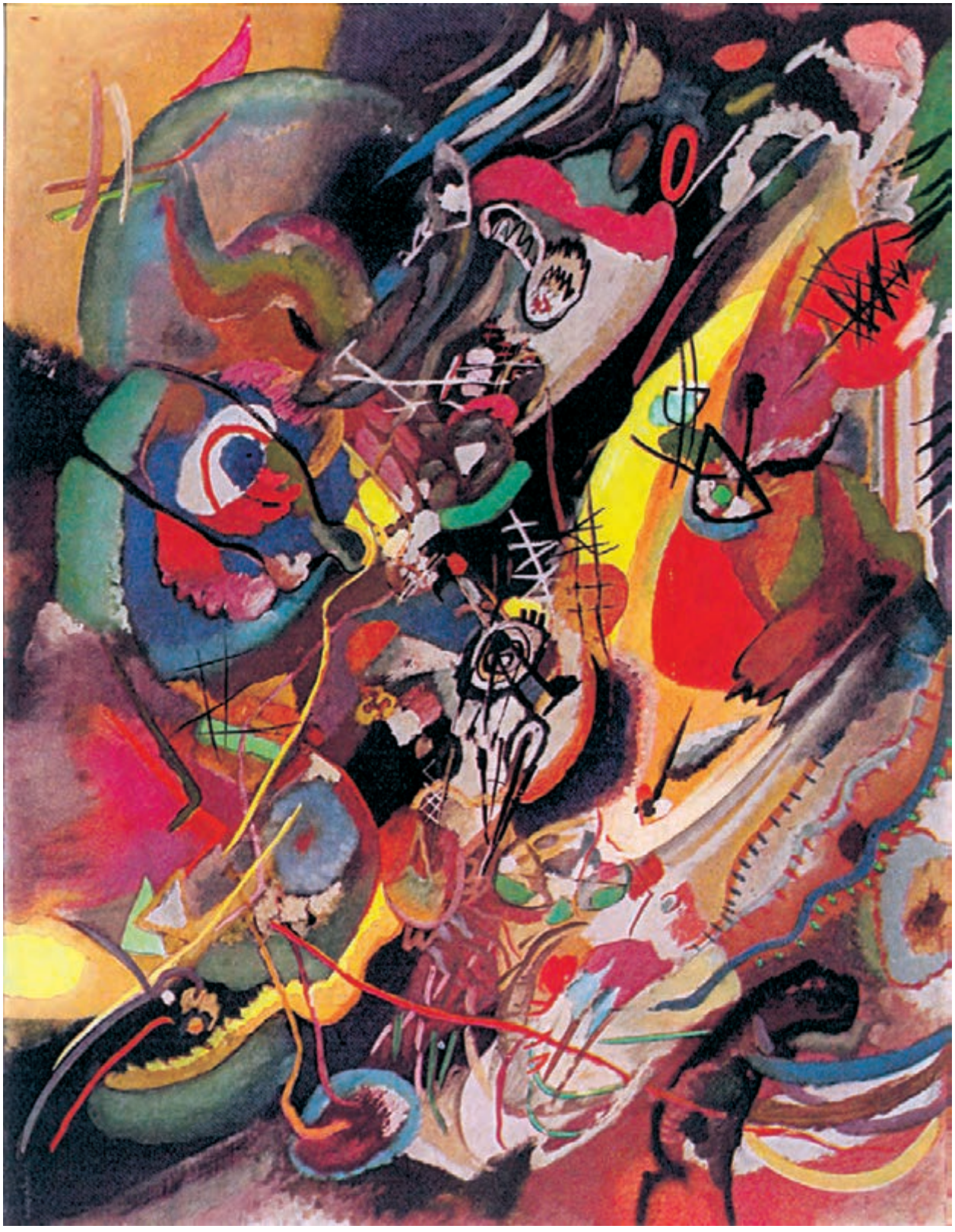
طی سال‌های دهه‌ی دوم سده‌ی بیستم که فضای فرهنگ و هنر اروپا از برخورد اندیشه‌ها و ظهور مکاتب نو هنری آکنده بود، شیوه‌ای دیگر که اساساً بازنمایی طبیعت مشهود را طرد می‌کرد، شکل گرفت ؛ این شیوه بعدها به «هنر انتزاعی» مشهور گشت و زمینه‌ساز تکوین شیوه‌های متعددی در سراسر سده‌ی بیستم گردید.

در این میان دو گرایش عمده را در جهت‌گیری هنر انتزاعی می‌توان شناسایی کرد :

نخست روشی که در آن وجه عاطفی و احساس برانگیز رنگ و فرم (شکل) ریتم غالب است و در رأس آن واسیلی کاندینسکی قرار دارد و شیوه‌های اکسپرسیونیسم انتزاعی[۲] از آن منشعب می‌شود (تصاویر ۳۸ــ۶ و ۳۹ــ۶).

۱ــ Abstract Art (به معنای هنر انتزاعی)

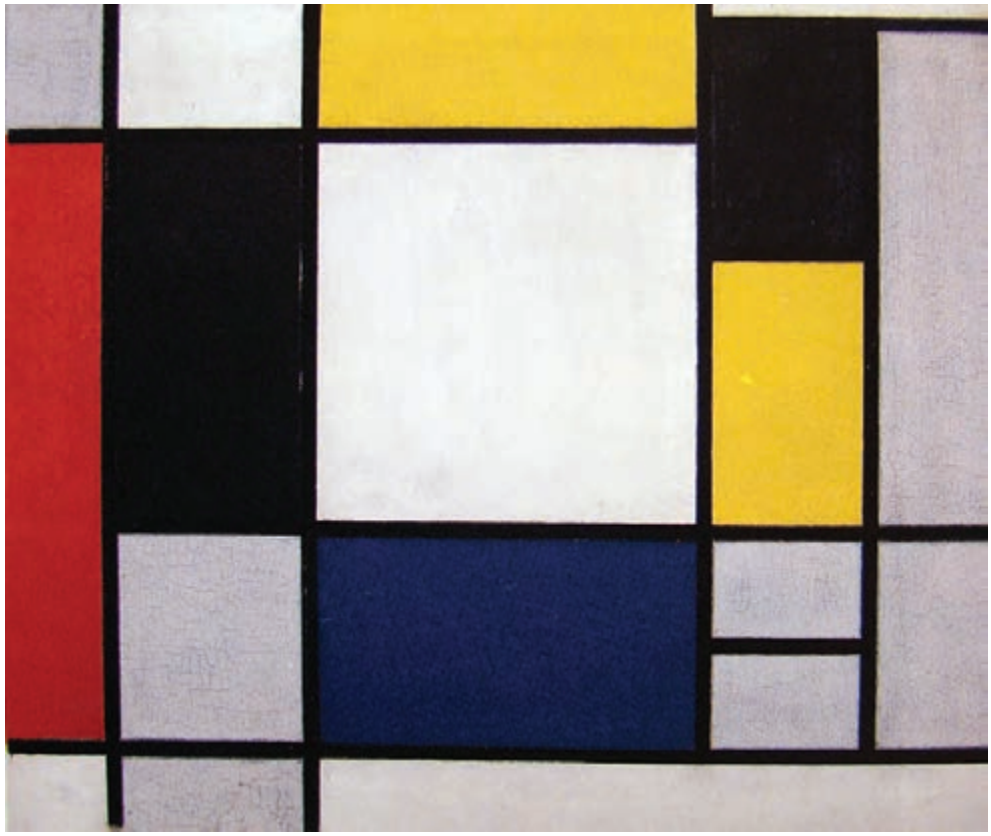
۲ــ Abstract Expressionism یا Action Paintiny که در سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۱ مطرح بود و از نام آوران آن می‌توان از دکونینک (de Kooning)، جکسن پالاک (J.Pollock) نام برد.



تصویر ۳۸ــ۶ــ واسیلی کاندینسکی، ترکیب‌بندی شماره‌ی ۷؛ ۱۹۱۳ م.

تصویر ۳۹ــ۶ــ جکسن پالاک، یک (شماره‌ی ۳۱، ۱۹۵۰) سال ۱۹۵۰ م، رنگ روغن و رنگ لعابی روی بوم بدون آستر، ۵۳۰× ۴۵۹ سانتی‌متر، موزه هنر مدرن نیویورک (آیا بزرگی اندازه تابلو را با توجه به اِشل انسانی (حدوداً ۱۸۰ سانتی‌متر) می‌توانید تصور کنید؟)

در روش دوم هماهنگی نظام هندسی اشکال و رنگ به صورت کاملاً انتزاعی مورد توجه هنرمند است. مانند پیت موندریان[۱]، که سعی داشت شکل‌های ناب هندسی را در کنار رنگ‌های بنیادین در یک ارتباط منطقی عمودی و افقی نظم ببخشد (شکل ۴۰ــ۶).



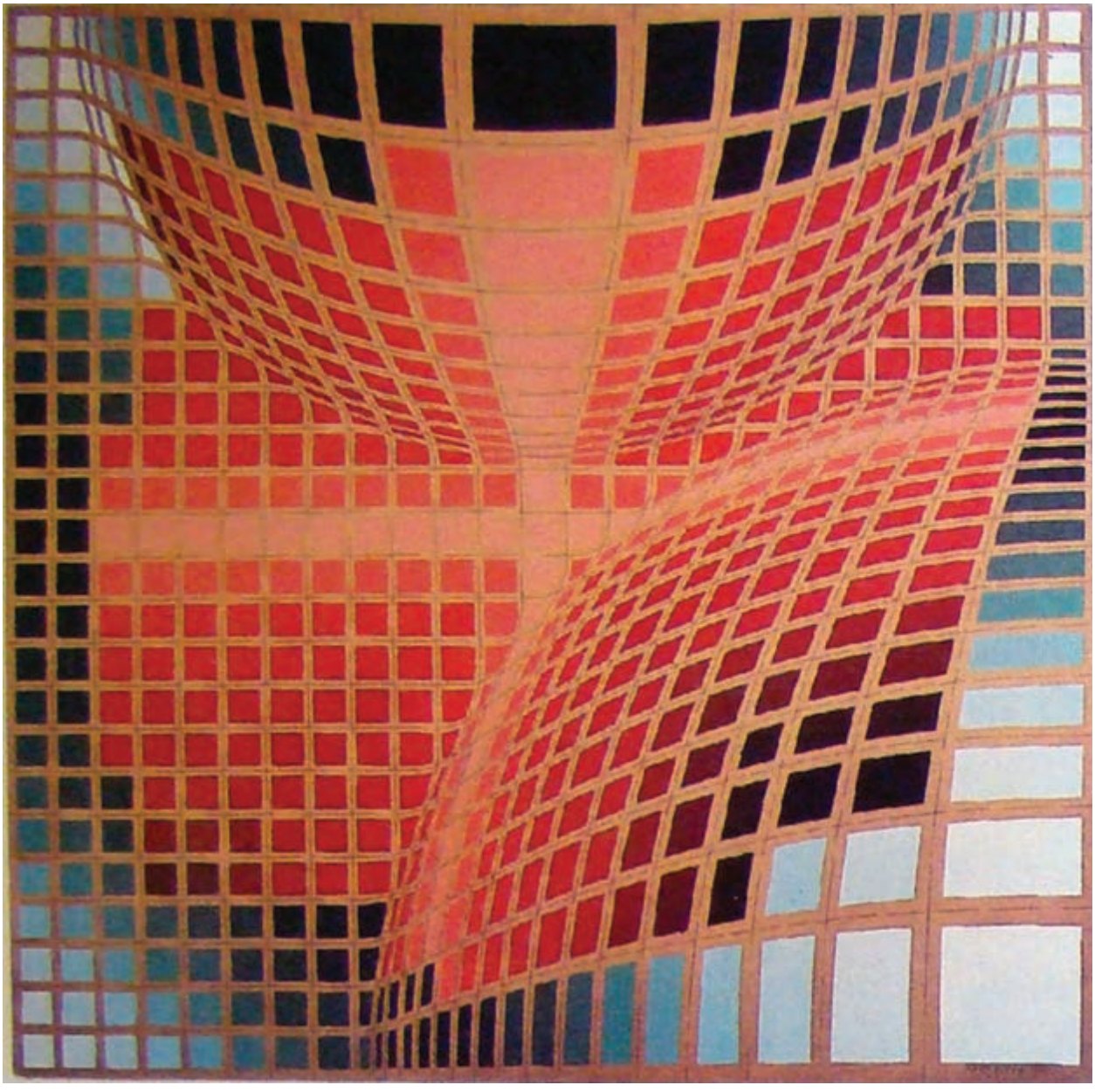
تصویر ۴۰ــ۶ــ پیت موندریان، ترکیب‌بندی با قرمز، سیاه و آبی، زرد و خاکستری، ۱۹۲۰ میلادی، رنگ و روغن روی بوم ۶۰× ۵۲ سانتی‌متر، موزه آمستردام

۱ــ Mondrian (Piet) هنرمند هلندی

اُپ آرت[1]

اصطلاحی که در دهه‌ی ۱۹۶۰ به نوعی نقاشی انتزاعی اطلاق شد که در ایجاد خطای دید تأکید داشت. هنرمندان این شیوه با استفاده از مجموعه‌ی خطوط، شکل‌های کوچک و بزرگ و سطوح رنگی به طریقی متقارن و متمرکز تحت نظم درمی‌آورند، که حالتی لرزنده و متحرک پیدا می‌کرد.

ویکتور وازارلی[2] و موریس اشر[3] از هنرمندان برجسته‌ی اُپ آرت به‌شمار می‌آیند.



تصویر ۴۱ــ۶ــ ویکتور وازارلی، سال ۱۹۸۴ اکریلیک روی بوم، ۱۰۱ × ۱۰۱ سانتی‌متر، مؤسسه‌ی هنرهای زیبا شیکاگو

---

۱ ــ (op Art) tioprcal Art (به معنای هنر بصری)

۲ ــ Vasarely (Victor) (هنرمند فرانسوی مجاری‌الاصل ۱۹۹۷ــ ۱۹۰۸)

۳ ــ Escher (۱۹۷۲ ــ ۱۸۹۸ هنرمند هلندی)

تصویر ۴۲ــ۶ــ موریس اشر، ترکیب‌بندی

پاپ آرت[۱]

پاپ آرت به معنای هنر همگانی[۲] از جنبش‌های هنری دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی است، که بر فرهنگ شهری توده‌ی مردم تأکید داشتند و نوعی زیبایی‌شناسی همگانی را در هنر پیش گرفتند.

موضوعاتی مانند فیلم‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، داستان‌های شبه علمی، موسیقی پاپ، حروف و علائم متداول اشیای روزمره و کالاهای مصرفی ابزار این هنر جدید قرار گرفتند.

از هنرمندان این مکتب جَسْپر جانْز[۳] و اندی وارهول[۴] را می‌توان نام برد (تصاویر ۴۳ ــ۶، ۴۴ ــ۶ و ۴۵ ــ۶).

۱ــ Pop Art (به معنای هنر همگانی)

۲ــ دایرةالمعارف هنر رویین پاکباز ص ۱۱۱

۳ــ Johns (Jasper) (نقاش امریکایی ۱۹۳۰) ــ

۴ــ Warhol (Andy) (نقاش و فیلم‌ساز امریکایی ۱۹۸۷ ــ ۱۹۲۸)

تصویر ۴۳ــ۶ــ جَسپر جانُز، نشانه با چهار صورت؛ ۱۹۵۵ م. قالب‌گیری و کلاژ روی بوم

تصویر ۴۴ــ۶ــ اندی وارهول، ۱۰۰ قوطی کنسرو سوپ، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۲ × ۱۸۲ سانتی‌متر، ۱۹۶۲

تصویر ۴۵ــ۶ــ اندی وارهول، سریگرافی[1] روی کاغذ، مونالیزا

پرسش‌ها

۱ــ امپرسیونیسم در مبانی فکری خود با کدام‌یک از مکاتب قبلی مشترک است؟

۲ــ عوامل مهم در ظهور مکتب امپرسیونیسم را برشمارید؟

۳ــ تفاوت امپرسیونیسم با مکاتب نقاشی قبلی در چیست؟

۴ــ دستاوردهای مهم امپرسیونیست‌ها را در نقاشی، با ذکر نمونه‌ای از آثار هنرمندان این مکتب، شرح دهید.

۱ــ Serigraphy ــ اسلوب تکثیر با استنسل (چاپ توری) که به چاپ سیلک اسکرین معروف است چاپ سیلک اسکرین توسط سیموئل سیمُن ابداع شد (۱۹۰۷) بعدها با عنوان سریگرافی کاربرد هنری وسیعی یافت.

۵ــ ویژگی‌های پست امپرسیونیسم در چیست؟
۶ــ گرایش‌های مهم پست امپرسیونیسم را با ذکر نام هنرمندان آن توضیح دهید.
۷ــ ویژگی آثار جورج سورا کدام است؟ توضیح دهید.
۸ــ اهمیت سزان را در هنر مدرن توضیح دهید.
۹ــ هنر گوگن و وان گوگ را مقایسه کنید و اهمیت هر یک را در شکل‌گیری مکاتب بصری توضیح دهید.
۱۰ــ گرافیک نوین مدیون آثار کدام هنرمند است؟ توضیح دهید.
۱۱ــ اساساً چه عواملی سبب ظهور جنبش آرنووُ (Art Nouveau) بوده است؟
۱۲ــ فوویسم به چه معناست و مشخصات آثار آن را شرح دهید.
۱۳ــ فوویسم و امپرسیونیسم را با یکدیگر مقایسه کنید.
۱۴ــ نام سه تن از هنرمندان برجسته مکتب اکسپرسیونیسم را بنویسید.
۱۵ــ اصول اکسپرسیونیسم بر چه عواملی استوار است؟
۱۶ــ عوامل ظهور اکسپرسیونیسم چیست؟
۱۷ــ واژه‌ی کوبیسم راتعریف کنید و نقش «سزان» را در شکل‌گیری آن شرح دهید.
۱۸ــ کوبیسم تحلیلی را شرح دهید.
۱۹ــ کوبیسم ترکیبی را شرح دهید.
۲۰ــ هنرمندان منسوب به کوبیسم را نام ببرید (حداقل ۲ نفر)
۲۱ــ هنرمندان فوتوریست را معرفی کنید.
۲۲ــ بیانیه فوتوریست‌ها را در خصوص هنر شرح دهید.
۲۳ــ روش نمایش و تجسم حرکت در مکتب فوتوریست را توضیح دهید.
۲۴ــ عوامل ظهور دادائیسم را شرح دهید.
۲۵ــ تأثیر دادائیسم بر هنر سده‌ی بیستم چگونه است؟ شرح دهید.
۲۶ــ هنرمندان منسوب به دادائیسم را معرفی کنید و بگویید به چه دلیل شهرت دارند.
۲۷ــ ویژگی آثار مارسل دوشان را شرح دهید.
۲۸ــ عوامل ظهور و ویژگی مکتب سوررئالیسم را شرح دهید.
۲۹ــ ویژگی آثار سالوادور دالی را شرح دهید.
۳۰ــ ویژگی آثار کی ریکو را شرح دهید.
۳۱ــ ویژگی آثار رنه ماگریت را شرح دهید.
۳۲ــ ویژگی آثار کاندینسکی در هنرهای انتزاعی را شرح دهید.
۳۳ــ ویژگی آثار موندریان در هنرهای انتزاعی را شرح دهید.
۳۴ــ واژه‌ی «اُپ آرت» را توضیح دهید و ویژگی‌های این مکتب را بیان کنید.
۳۵ــ واژه‌ی «پاپ آرت» را شرح داده و ویژگی‌های این مکتب را توضیح دهید.

فهرست منابع

۱. آرناسن، ی هـ (۱۳۶۷) ؛ تاریخ هنر نوین، محمدتقی فرامرزی، تهران زرین، نگاه

۲. استوارت گری ولش ــ یحیی ذکاء (۱۳۷۳) مینیاتورهای مکتب ایران و هند، زهرا احمدی و محمدرضا نوری، فرهنگسرا

۳. پاکباز، رویین (۱۳۷۸) ؛ دایرةالمعارف هنر، فرهنگ معاصر، چاپ اول

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

۵. تجویدی، اکبر (۱۳۵۲) ؛ نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه، وزارت فرهنگ و هنر

۶. جنسن، هـ.و (۱۳۵۹) ؛ تاریخ هنر، ترجمه‌ی پرویز مرزبان، تهران، سازمان انتشارات انقلاب اسلامی

۷. حلیمی، محمدحسین (۱۳۶۶) ؛ شیوه‌های نقاشی از رنسانس تا هنر معاصر، تهران، امیرکبیر

۸. ذکاء، یحیی (۱۳۸۲) ؛ صنیع‌الملک، مرکز نشر دانشگاهی

۹. ضیاپور، جلیل (۱۳۵۳) ؛ آشنایی با رنگ‌آمیزی در آثار هنری ایرانیان تهران، وزارت فرهنگ و هنر

۱۰. کاشیان، حسین (ــ) ؛ کمال‌الملک، موزه‌ی هنرهای معاصر، وزارت ارشاد اسلامی

۱۱. کریم‌زاده‌ی تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۸) ؛ احوال و آثار نقاشان قدیم ایران، مستوفی

۱۲. کیکاووسی، نعمت‌الله (۱۳۶۹) ؛ گلگشت در نگارستان

۱۳. گاردنر، هلن (۱۳۶۵) ؛ هنر در گذر زمان، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی ؛ تهران، آگاه

۱۴. گامبریچ، ارنست (۱۳۷۹) ؛ تاریخ هنر، ترجمه‌ی علی رامین، تهران، نی

۱۵. ماری، ژان لی و ... (۱۳۵۱) ؛ از امپرسیونیسم تا هنر آبستره، گروه مترجمان، رَز

۱۶. مجموعه‌ای از نقاشی‌های ایران در سده‌ی ۱۲ و ۱۳ هجری، تهران، ۱۳۵۱

۱۷. مرزبان، پرویز و معروف، حبیب (۱۳۶۵) ؛ واژه‌نامه‌ی مصور هنرهای تجسمی، تهران، سروش

۱۸. یار شاطر، احسان (۱۳۶۵) ؛ نقاشی نوین، تهران، امیرکبیر

Stuart Gary Welch, (1976) Persian Painting, Newyork,

S.Maslenitsyna Aurora, (1976) Persian Art, Leninyrad,

Ocvirk, otto G.(1998) /Art fundamentals, McGraw - Hill,

Gillbert, Rita, (1998) living with Art, McGraw-Hill,

Pasmesani, loredana (2000), Art of twentieth Centvry 1900, 2000, Skira, Gio Marconi,

Erika langmuir, (2000) Dictionary of Art & Artists, yale university press,

Art and Artists in the 20th Century, Prestel, 2000