مکتب تهران خاستگاه‌ها و دستاوردهای آن در سده اخیر

چکیده:
در نگاهی کلی‌نگر، فضای هنرهای تجسمی ایران به دو رویکرد اصلی تقسیم‌پذیر است. گروهی بر این باورند که، هم‌سو با جریان‌های مهم هنری جهان که در روندی تاریخی به دستاوردهای کنونی‌اش رسیده به تجربه‌اندوزی و فعالیت مشغولند و گروهی دیگر در طیف‌های گوناگون با باوری مبتنی بر رویکرد به هنرهای سنتی، درصدد پاسداشت و امتداد هویت هنر تصویری ایران هستند. تامل در ادعای گروه اول، نیازمند نگرشی همه‌جانبه به تاریخ هنر جهان و سیر تحول و مفاهیم آن و نیز رویکردهای فلسفی هنر معاصر جهان و خاستگاه آن در غرب دارد که مطالعه‌ای آسیب‌شناسانه و مستقل از هدف‌های این مقاله را می‌طلبد. این بررسی با توجه به گروه دوم، به بخشی از تاریخ هنر معاصر ایران می‌پردازد که زمینه‌ساز رویکردی دوباره به سنت و به شیوه‌ای خاص شده است. به نظر نگارنده تشکیل مدرسهٔ صنایع قدیمه و پیرو آن مکتب تهران، زمینه‌ساز رویکردهای گروه دوم در نقاشی معاصر ایران است و از این منظر تحلیل و آسیب‌شناسی این جریان می‌تواند روشنی‌بخش تحلیل موقعیت کنونی هنر نگارگری و نقاشی ایرانی باشد. بخش اول این بررسی، نگاهی به موقعیت نقاشی ایرانی در اواخر دوران صفوی و قاجار دارد و بخش دوم، به شرایط ایجاد مکتب تهران در مدرسهٔ صنایع قدیمه و در پایان، به تحلیل و معرفی این مکتب و استادان اثرگذار آن می پردازد و در اخر به طرح محدودیت های نگرشی در آثار این مکتب و خواستگاه‌های آن پرداخته و سرانجام بر اساس داده‌های تحلیلی برآن است که کوشش‌های آن‌ها بی‌توجه به جانمایه های تاملی در هنر نقاشی ایرانی صورت گرفته و صرفا با رویکردی تکنیکال به بدعت ها و نوآوری‌هایی تقلیدی و بی‌ریشه در نگارگری معاصر انجامیده است. این پژوهش از نظر هدف، بنیادی است و با روشی توصیفی و تحلیلی و تفسیری. تاریخی و مقایسه‌ای با منابع کتابخانه‌ای و اسناد تصویری به تجزیه و تحلیل موضوع می پردازد.

واژگان کلیدی: مکتب تهران، مدرسه صنایع قدیمه، نقاشی ایرانی

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۰۱

شهرزاد صالحی پور
استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: sh.salehipour@alzahra.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2023.42574.1482

مقدمه

در اواخر صفویه پس از شکل‌گیری نظام زیبایی‌شناختی هنر ایرانی یکی از سبک‌های نقاشی ایرانی مشهور به «مکتب اصفهان» که سعی در بازنمایی دنیای پیرامون و رویدادهای واقعی دارد، در قالب سنت‌های تصویری ایرانی و با بهره بردن از خط نستعلیق ایرانی شکل می‌گیرد؛ نگارنده معتقد است، مهم‌ترین ابداع رضا عباسی -که بر درک شرایط و نیازهای زمانه‌اش استوار بود- منجر به تحولی نوین در طراحی ایرانی و شیوه قلم‌گیری شد که به مکتب اصفهان مشهور است. او با توجه به نیاز تحولی نوین در نقاشی ایرانی با حذف پرکاری‌های مضاعف و مجلل و سنگین و پرهزینه که در کتاب‌آرایی سنتی ایران وابسته به کارگاه‌ها و کتابخانه‌های سلطنتی متداول بود و در زمانه او، دیگر نه امکان و نه حمایت‌های دربار شاه عباس را داشت، دست به ابداع و تلفیقی چشمگیر و خلاقانه مبتنی بر سنت خوش‌نویسی -که خود نیز از اساتید برجسته‌اش بود- زد؛ و کیفیت خط در طراحی سنتی ایرانی را جلوه‌ای دگرگون بخشید که در تاریخ طراحی جهان شیوه‌ای خاص و مختص هنر سنتی ایران است. وی با بهره‌گیری از کیفیت بصری خط نستعلیق، در کشیدگی‌ها و دورگیری خاص قلم نی و نیز تکنیک گردش قلم نی آن خصوصیات را با شیوه قلم‌گیری و طراحی ایرانی تلفیق کرده و فیگورهایش را با استفاده از کندی و تندی اغراق‌آمیز خطوط بر اساس نمایش، حجم اندام انسانی و جنسیت پارچه‌ها و چیزها، با کمک خطوط متنوع اجرا کرد؛ خطوط طراحی‌های او مشابهت بسیاری با کیفیت بصری شکل‌های حروف در خط نستعلیق دارد و با این‌کار، چابکی و تحرک و زیبایی بصری خاصی به طراحی سنتی ایرانی و به‌ویژه، فیگورهای انسانی بخشید؛ و با ابداع داغی‌ها در تضاد با خطوط ظریف‌تر موفق به نمایش حجم و حالات متفاوت انسانی و حرکت در فیگورها شد؛ که تا پیش از او، به شیوه‌ای یک‌نواخت و ایستا و بدون نمایش حجم و جنسیت اشیا و فاقد تحرک نسبی عناصر بود. این شیوه در طراحی که تلفیقی از سنت‌های طراحی ایرانی و پیوند آن با خط نستعلیق بود، به سنتی نوین و یگانه در طراحی ایرانی و مکتب موسوم به اصفهان منجر شد.

چنان‌چه در آثار رضا عباسی و شاگردانش رویکرد به بازنمایی واقعیت و حالت‌های آدم‌ها، البته، با بیانی متفاوت از نقاشی اروپایی، و با بهره بردن از کیفیت بصری خط نستعلیق مشهود است. در این آثار، به دلیل نزدیکی هنرمندان با ریشه‌های پرقدرت سنت نقاشی ایرانی. به‌واسطهٔ غنای کتاب‌خانه‌ها و کارگاه‌های سلطنتی و مجموعه‌های آثار هنرمندان گذشته . شکاف عمیقی با سنت‌های هنری پدید نیامده بود؛ اما با گذشت زمان، به دلایل متعدد که به بررسی‌های موشکافانه‌تری احتیاج دارد، این شکاف عمیق‌تر شد. هم‌زمان با رو به ضعف نهادن قدرت امپراطوری صفوی و اغتشاش‌های پس از آن، هنر نقاشی که همواره، در حمایت ساختارهای قدرت و ثروتِ جامعهٔ سنتی توانسته بود به حرکت خود ادامه دهد، رو به افول نهاد و در غیاب رضا عباسی و شاگردان برجستهٔ او، سنت‌های هنری بیش‌ازپیش مغفول ماند و رویکردهای عمدتاً تقلیدی و نااندیشیده در آثار محمد زمان، بی‌رمق‌ترین جلوه‌های تاریخ نقاشی ایران را رقم زد و خاستگاه نقاشی زند و قاجار شد. در سده دوازدهم هجری و پس از آن هنرمندان وفادار به سنت بیش‌تر به سوی تولید آثار کاربردی از قبیل نقاشی زیرلاکی و گل‌ومرغ‌سازی روی می‌آورند؛ که بررسی این آثار نیز نیازمند پژوهش‌های مفصل‌تری است. گروهی دیگر هم با استفاده از رنگ‌های روغنی در ادامهٔ سنت‌های تصویری، با واقع‌گرایی شبه‌طبیعت‌گرایانه و حجم‌پردازی‌های نه‌چندان کامل که بیش از گذشته مورد توجه دربار و پسند روز بود، نقاشی‌های زند و قاجار را که نوعی نقاشی ملی و در بین دو جهان ایرانی و کلاسیسم اروپایی قرار دارد، پدید آوردند.

با دقت و ریزبینی در آثار آن‌ها مشاهده می‌شود که، هم‌چنان با بیش‌تر تکنیک‌ها و نیز دیگر شیوه‌های سنتی از جمله تذهیب و تشعیر و سیاه‌قلم آشنا بودند. شیوهٔ دوبعدی در تزیینات لباس و جزییات در طبیعت‌سازی‌های خیالی، از جمله خصوصیات مهم نقاشی‌های قاجار است که در ادامهٔ سنت نقاشی‌های زندیه قرار می‌گیرد و به بیان رویین پاکباز «پیکرنگاری درباری نمایان‌گر اوج هم‌آمیزی سنت‌های ایرانی و اروپایی است در یک قالب پالایش یافته و شکوهمند. به سخن دیگر، این مکتبی است که در آن، روش‌های طبیعت‌پردازی، چکیده‌نگاری و آذین‌گری به‌طرز درخشان با هم سازگار شده‌اند. شبیه‌سازی فدای میثاق‌های زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود. کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آن‌ها مشهود نیست» (پاکباز، ۱۵۱:۱۳۷۹).

با گذشت زمان، این شکاف عمیق‌تر شد و پس از فرازونشیب‌های بسیار، بعد از دو قرن، ادامهٔ سنت‌های تصویری ایران، اما با وفاداری بیش‌تر، در برخی از آثار

هنرمندان اواخر قاجار دیده می‌شود. برای آشنایی بیش‌تر با فضای هنری و آثار هنرمندان، تا قبل از تاسیس مدرسهٔ صنایع مستظرفه در ۱۲۹۸ش. به سرپرستی محمد غفاری، ملقب به کمال‌الملک، در ۱۲۷۷ق./۱۳۱۹ش. به بررسی مهم‌ترین آن‌ها می‌پردازیم.

بی‌شک تبیین جایگاه نقاشی سنتی ایرانی در فضای هنرهای تجسمی معاصر ایران نیازمند بررسی خاص و جامعی است؛ زیرا روندی متفاوت از سیر تحول نقاشی مدرن ایران، اما در همان بستر را طی کرده است. به این منظور نگاهی تحلیلی و دقیق و تاحدودی تفکیک شده در بررسی آن، در تاریخ تحول نقاشی ایران ضروری است. این بررسی اوج شکوفایی در سنت تصویرگری ایرانی را مبدای کار خود قرار داده و روند سیر تاریخی و فراز و فرودش را در نظر داشته و از همین منظر تاریخی به مدرسهٔ صنایع مستظرفه نیز می‌پردازد، تا به جایگاه و نقش آن در شکل‌گیری نقاشی ایرانی و به‌ویژه، مکتب تهران در دوران معاصر بپردازد.

روش پژوهش

بررسی حاضر از نوع بنیادی بوده و به روش توصیفی و تحلیلی و نیز تفسیری تاریخی به تبیین موقعیت نقاشی ایرانی و جایگاه مکتب تهران در دوران معاصر می‌پردازد. روش گردآوری اطلاعات در این پژوهش اسنادی، کتابخانه‌ای و تصویری است.

پیشینه پژوهش

اگرچه پژوهش‌های بسیاری در بررسی مکاتب نقاشی ایرانی و سیر تاریخ خطی نقاشی ایرانی صورت گرفته، کم‌تر به تحلیل، تبیین، چرایی و چگونگی این تحولات و تاثیرگذاری آن بر نقاشی سنتی معاصر ایران پرداخته‌اند. در معرفی مدرسهٔ صنایع مستظرفه و تاریخ تشکیل و جایگاه تاریخی آن پژوهش‌های دقیق و معتبری تقریباً انجام نشده و آن چه انجام شده بیش‌تر ثبت شنیده‌های نه‌چندان صحیح، دست‌چندم و غیرمستند است رضایی نبرد (۱۳۹۴)، در مقاله «تاثیر و تاثرات مدرسهٔ صنایع قدیمه و موزهٔ هنرهای ملی در نگارگری مطالعه موردی: استاد محمود فرشچیان» به بررسی به تاثیرپذیری محمود فرشچیان از مدرسهٔ صنایع قدیمه و مکتب تهران پرداخته و خصوصیات سبکی مکتب تهران و آسیب‌شناسی آن- که جریانی شکل‌گرفته از مدرسهٔ صنایع قدیمه است- بررسی نشده است. صرفاً، به تعریف و تمجیدی از هنرمند مورد مطالعه بدل شده است. پژوهشی دیگر در تاریخ مدرسه با عنوان «از مدرسهٔ صنایع مستظرفه تا دانشکدهٔ هنرهای زیبا، مروری بر زمینه‌های شکل‌گیری و تاسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبا در دانشگاه تهران» نوشته زرگری‌نژاد (۱۳۸۶)، که به شکل‌گیری مدرسه و ادامهٔ آن در تشکیل دانشکدهٔ هنرهای زیبا پرداخته است. نجفی‌پور (۱۳۹۷)، در مقاله «صنایع قدیمه، نخستین مرکز رسمی آموزش هنرهای سنتی در دورهٔ معاصر» بیش‌تر به تاسیس، ساختار و تشکیلات مدرسه از نظر تاریخی می‌پردازد. مقاله «بررسی و مقایسهٔ دو کانون هنر، مدرسهٔ صنایع مستظرفه (مدرسهٔ کمال‌الملک) و مدرسهٔ صنایع قدیمه» نوشته افتخاری (۱۳۸۵)، و نیز پایان‌نامه «بررسی و مقایسهٔ دو مدرسهٔ صنایع مستظرفه و صنایع قدیمه» نوشته دارایی (۱۳۸۰)، هر دو به تشکیل، نحوهٔ آموزش و زندگی‌نامه هنرمندان دو مدرسه پرداخته‌اند. با توجه به بررسی مقاطعی از سیر تحول تاریخ نقاشی ایرانی در این مقاله تا مقطع تشکیل مدرسهٔ صنایع مستظرفه، به شکل‌گیری مکتب تهران پرداخته و با نگاهی آسیب‌شناسانه در این پژوهش با ارایه رویکردی تازه و نقطه نظری متفاوت در تحلیل نقاشی ایرانی در نتیجه‌گیری به جایگاه مکتب تهران و تاثیرگذاری آن بر تحولات معاصر می‌پردازد.

نقاشان شاخص دوران قاجار

از نقاشان نام‌آور و صاحب‌سبک در دوران قاجار، استاد اسماعیل جلایر (مرگ بین ۱۲۸۵ تا ۱۲۹۰ ق.) است. آثار او عمدتاً با آب‌رنگ و سیاه‌قلم و نقطه‌پرداز بود. وی بیش‌تر رنگ‌وروغن را به شیوهٔ سیاه‌قلم و به سبک خاص خود به‌کار می‌برد و شیوه‌ای خلاقانه در طبیعت‌سازی به روش سیاه‌قلم داشت. برجسته‌ترین آثار او شمایل‌های دراویش مشهور به مرقع اقطاب است[1] (تصویر ۱).

شیوه او به خوبی بیان‌گر ادامه سنت‌ها و تکنیک‌های ساخت و ساز در نقاشی ایرانی و هم‌گامی با تحولات عصر خود با بهره‌گیری و وفاداری به سنت‌هاست.

یکی دیگر از برجسته‌ترین نقاشان دوران ناصری استاد محمودخان صبا (ملک‌الشعرا، ۱۲۲۸-۱۳۱۱ ق.) است. تقریباً همهٔ آثار او به شیوهٔ پرداز و با آب‌رنگ اجرا شده است. او در دورنماسازی، منظره‌پردازی و ارایه نقوش بناهای قدیمی بسیار دقیق‌نگار بود. در آب‌رنگ‌های او به نوجویی همراه با ساخت‌وسازهای دقیق و رنگ‌های درخشان و پرنور،

تصویر۱- اسماعیل جلایر (۱۲۸۵ق.)، «درویش نورعلیشاه»، رنگ و روغن، مجموعه کاخ گلستان (نگارنده).

که یادآور ریزبینی و رنگ‌های پرنور نقاشی ایرانی است، برمی‌خوریم. قلم لطیف و نازک او و توجه به کاشی‌سازی‌ها و تزیینات سنتی، به‌خوبی گواهی از آشنایی او با سنت‌های تصویری ایرانی است (تصویر۲). تابلوی استنساخ[۲] او، یکی از موفق‌ترین نمونه‌های بازتاب سنت در بستری نوست. او در این اثر، از نظر مضمون اجرا، مواجه‌های بسیار متفاوت از هم‌عصران خود را به نمایش می‌گذارد (تصویر۳). اغراق او در نمایش سایه‌ها از شکل سایه‌پردازی متداول خارج می‌شود و به تقسیم سطوح می‌پردازد. شیوهٔ ساده‌سازی او به‌رغم القای نسبی حجم، فضایی دوبعدی را به بیننده القا می‌کند. تضاد خط‌های منحنی به‌کار رفته در پیکره‌ها و خط‌های زاویه‌دار سایهٔ پیکرها، تاثیر فراواقعی و وهمی اثر را دوچندان می‌کند. اگرچه آثار محمودخان صبا فصل جدیدی در نقاشی قاجار بود، دست‌آوردهای او کماکان به معضل عصر ماکه همانا فقدان تداوم در تجربه‌هاست، دچارشد؛ و با بی‌توجهی به آزمون‌ها و خطاها و تجارب گذشتگان متاسفانه تجربه‌های این هنرمند نیز با مرگ او به فراموشی سپرده شد.

از دیگر چهره‌های وفادار به سنت تصویری در عصر قاجار، استاد میرزا ابوالحسن غفاری (ثانی) ملقب به صنیع‌الملک است (نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۳ق.). او نقاشی کلاسیک اروپایی را در رم تعلیم دیده بود؛ بااین‌حال در آثار او و شاگردانش تاثیر نقاشی ایرانی در نوع رنگ‌گذاری و ترکیب‌بندی،

تصویر۲- محمودخان صبا (۱۲۲۸ق.)، «عمارت شمس‌العماره»، آب‌رنگ، مجموعه کاخ گلستان (نگارنده).

تصویر۳- محمودخان صبا (۱۲۲۸ق.)، «استنساخ»، آب‌رنگ، مجموعه کاخ گلستان (نگارنده).

به‌خصوص در نقاشی‌های کتاب هزار و یک شب دیده می‌شود. «این نسخهٔ مصور نمایان‌گر واپسین کوشش برای حفظ سنت کتاب‌نگاری ایرانی است» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۵۹). به نظر می‌رسد میرزا ابوالحسن‌خان غفاری و محمودخان ملک‌الشعرا در ایجاد توازن میان تجربه‌های رایج غربی و میراث هنر سنتی، در بعضی از آثارشان موفق بوده‌اند؛ و شاید این اتفاق به دلیل نزدیکی و مشاهدهٔ آثار غنی هنری نگهداری شده در کتابخانهٔ سلطنتی و مرقعات پربهای آن بوده است.[۳]

مدرسه صنایع مستظرفه

هنر طبیعت‌نگاری به شیوهٔ آکادمیک با فعالیت استاد محمد غفاری، ملقب به کمال‌الملک (نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۳ق.) و با شروع به کار مدرسهٔ صنایع مستظرفه (۱۲۸۹-۱۳۲۹ق.) به سرپرستی او رواج یافت و با طرد سنت‌های تصویری ایرانی از

سوی طبیعت‌نگاران پیرو کلاسیسم اروپایی آغاز شد.
دستاورد کمال‌الملک از سفرش به اروپا، هنر آکادمیک و طبیعت‌نگاری سدهٔ ۱۹ بود. او با تاسیس مدرسه و اقتباس ناقص از نظام آموزشی غربی، به آموزش هنرجویان و شاگردانی پرداخت که جریان‌های هنری سدهٔ اخیر ایران را به‌نوعی زیر نفوذ خود درآوردند. «اینان ـ به‌پیروی از کمال‌الملک ـ کمال مطلوب خود را در هنر رافائل، تیسین، روبنس و رامبرانت می‌جستند؛ اما در عمل، راه هنر آکادمیک سدهٔ ۱۹ اروپا را دنبال می‌کردند. بنابراین، آمیخته‌ای از کلاسیسم سطحی و ناتورالیسم آشکار، همراه با نوعی احساس‌گرایی شبه‌رمانتیک را در کارشان می‌توان دید» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۸۶). به نظر می‌رسد در بحبوبهٔ پیروزی نهضت مشروطه و تجددخواهی، طبیعت‌سازی، هنر رسمی بود که دولت از آن حمایت می‌کرد و جامعهٔ متجدد نیز به آن تمایل داشت.
اگرچه در گوشه‌وکنار، به‌خصوص اصفهان، هنرمندانی به شیوهٔ سنتی مشغول کار بودند، تمایل غالب به شیوهٔ کمال‌الملک بود. در چنین اوضاعی استاد هادی‌خان تجویدی (۱۲۷۲ـ۱۳۱۸ش.) فرزند محمدعلی سلطان‌الکتاب، خوش‌نویس معروف اصفهانی و از طرف مادری نوادهٔ میرزابابا نقاش‌باشی، به تهران آمد (۱۲۸۵ـ۱۲۹۰ش.) و در مجمع‌الصنایع[۴] به کار مشغول شد. او که در اصفهان از استادان چیره‌دستی چون آقامحمدابراهیم نقاش‌باشی و میرزا احمد آموزش دیده بود، در تهران نزد استاد آقامیرزا یحیی‌خان نقاش‌باشی در نقاشی جلد و قلمدان (نقاشی لاکی) به شیوهٔ ایرانی‌سازی[۵] ادامه داد.
اکبر تجویدی دربارهٔ تهرانِ آن روزگار می‌نویسد: «معلوم است چه فاصله‌ای این دو طریقه را از هم جدا می‌کرد. باید چشم‌اندازی را به تصور درآوریم: از یک سو، هنرمندان ایرانی‌ساز و مینیاتورساز که پشت میزهای کوتاه یا بر روی زانوها خم شده و با قلم‌های ظریفِ ساخته‌شده از موی گربه در کمال حوصله، در حجره‌های کوچک نقاشی‌هایی ظریف و رویایی برمی‌انگیختند و از سوی دیگر، در مدرسهٔ رسمی دولتی، هنرمندان تجددخواه که بوم‌های نقاشی را روی سه‌پایه استوار کرده و مانند آکادمی‌های مغرب‌زمین از روی مدل زنده یا نمونه‌های باسمه‌شده با قلم‌های درشت خشن رنگ‌های غلیظ روغنی را روی پرده به‌کار می‌بردند و برای بازرسی درستی طرح و رنگ از پرده فاصله می‌گرفتند و گاهی پس می‌رفتند و سپس، به نزدیک نقاشی می‌آمدند.
تضاد میان این دو عالم بسیار زیاد بوده است. ظاهراً مکتب کمال‌الملک جذبه و کشش زیاد داشته است و نوآوری و نوپردازی مدرسه‌اش کم‌کم حس حقارتی در میان نقاشان سنت‌پرست ایجاد کرده است. هرچه هست آن‌قدر می‌دانم که از ۱۲۹۵ش. پدرم به مدرسهٔ کمال‌الملک راه یافته و به اندیشهٔ خود درصدد تکمیل هنر خویش برآمده است. او در همان زمان ضمن هنرجویی، سمت معلمی آب‌رنگ را در مدرسه داشته است و پس از مدتی در رشتهٔ طبیعت‌سازی هم به دریافت دیپلم عالی از طرف وزارت معارف نایل شده است» (تجویدی، ۱۳۷۵: ۱۹۳).
کمال‌الملک در ۱۳۰۸ ش. بر اثر کارشکنی‌های وزیران معارف از ریاست مدرسهٔ صنایع مستظرفه دست کشید و آزرده‌خاطر، خود را به روستای حسین‌آباد نیشابور تبعید کرد. پس از او، شاگردش استاد اسماعیل آشتیانی را به ریاست مدرسه برمی‌گزینند. هم‌زمان با به قدرت رسیدن رضاشاه پهلوی، باز هم میل به گذشتهٔ پرافتخار، باستانی و هنرهای ملی که ظاهراً همیشه نماد قدرت نظام‌های ایرانی است، شدت گرفت و احیای هنرهای سنتی و جلوه‌های آن در صنایع دستی در دستور کار وزارت معارف قرار گرفت که در آن زمان متولی رسمی فرهنگ و هنر بود.

مدرسه صنایع قدیمه

با خواست بازگشت استاد حسین طاهرزاده بهزاد[۶] (۱۲۶۶ـ۱۲۴۱ش.) از استانبول توسط محمدعلی فروغی از رجال دربار و سیاست‌گذار فرهنگی دربار پهلوی، مسئولیت راه‌اندازی و ادارهٔ مدرسهٔ صنایع قدیمه در همان محل صنایع مستظرفه، به او سپرده شد؛ که پس از رفتن کمال‌الملک به دو مدرسهٔ صنایع قدیمه و صنایع جدیده تفکیک شده بود. برای انتخاب بهترین فرد که در آشنایی به رموز و تکنیک‌های نقاشی سنتی ایرانی سرآمد استادکاران بی‌نام و نشان و احیانا مدعی آن روزگار باشد، مسابقه‌ای ترتیب داده شد؛ و استاد هادی‌خان تجویدی (۱۲۷۲ـ۱۳۱۸ ش.) با اجرای اثر «گنبد بنفش» (تصویر ۴) در شیوهٔ صفویه، نفر برگزیده و استاد حسین بهزاد (۱۲۷۳ـ۱۳۴۷ ش.) نفر دوم و استاد مهدی تائب[۷] (۱۲۶۷ـ۱۳۲۵ ش.) به‌عنوان نفر سوم انتخاب شدند. در زمینهٔ تذهیب نیز استاد میرزا علی درودی که طراحی چیره‌دست و آشنا به فن‌ها و رمزهای تذهیب‌های صفویه و تیموری بود، انتخاب شد.
ناگفته نماند که یکی از انگیزه‌های اصلی گشایش مدرسه‌ای

تصویر ۴- هادی خان تجویدی (۱۲۷۲ ق.)، «مجلس بزم بهرام زیر گنبد پیروزه‌ای»، آب‌رنگ، موزه هنرهای ملی ایران (نگارنده).

برای هنرهای ملی، تربیت استادکاران و استفاده از آثار تولیدشده در کارگاه‌های مدرسه برای تزیین کاخ جدید در حال احداث شاه، یعنی کاخ مرمر بود. چنان‌چه بیش‌تر تولیدات کارهای نفیس کاربردی در سال های آغازین شروع به کار مدرسه، اعم از طرح‌های تذهیب و منبت، کاشی، خاتم، طرح فرش و... برای استفاده در کاخ مذکور به کار آمد.[۸] بدین‌ترتیب، با شکل‌گیری مدرسهٔ صنایع قدیمه و انتخاب استادانی که در روزگار خود در آشنایی به فنون و رموز هنرهای سنتی ایران سرآمدترین بودند، جریان نقاشی ایرانی -که پس از دوران طلایی صفویه، با تاسیس مدرسهٔ صنایع مستظرفهٔ کمال‌الملک و ترویج آکادمیک هنر طبیعت‌سازی، داشت به دست تاریخ سپرده می‌شد- به رونق و بازاری دوباره دست یافت؛ جریانی که قبل از تاسیس مدرسهٔ صنایع قدیمه، اغلب به صورت کپی و شیوه‌های کهنه‌سازی، نزد خارجیان بازاری پررونق پیدا کرده بود.

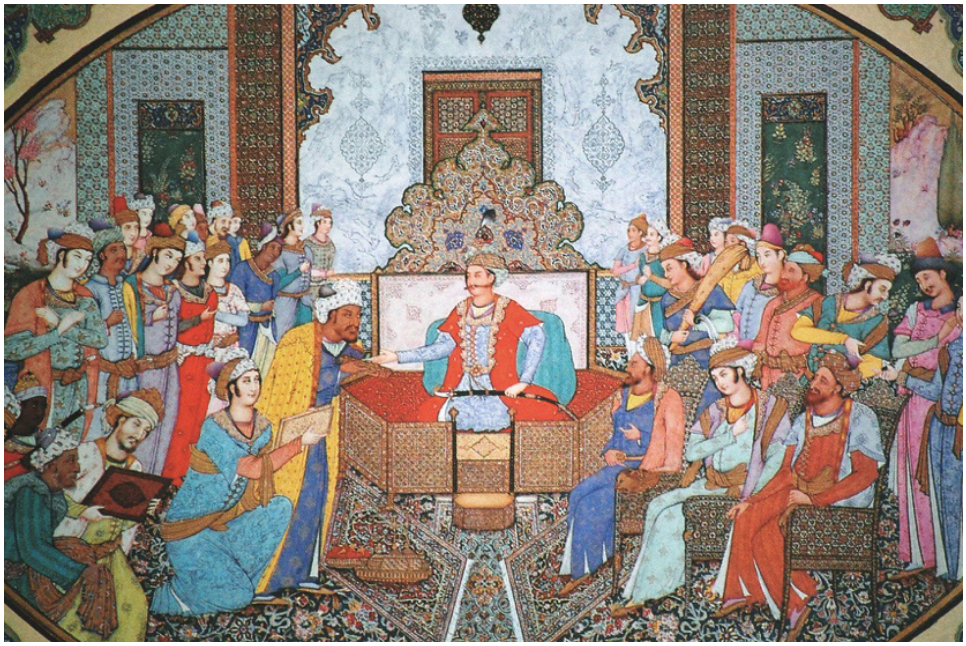
اکبر تجویدی در یادآوری روزگاری که پدرش به عنوان استاد مدرسه صنایع قدیمه برگزیده شد، می‌گوید: «هنگامی که پدرم در مسابقهٔ انتخاب استاد برای رشتهٔ نقاشی سنتی شرکت کرده، چند سالی می‌گذشته که با این هنر تقریباً وداع گفته و سروکارش با بوم نقاشی و تخته‌شستی و سه‌پایه بوده است. هرگاه به موزهٔ هنرهای ملی می‌روم و قطعهٔ نقاشی مسابقهٔ پدر را می‌بینم، نمی‌توانم از تعجب خودداری کنم. چگونه هنرمندی که نخست ایرانی‌سازی می‌کرده و سپس، مدرسهٔ کمال‌الملک را تمام کرده، موفق شده قطعه‌ای بسازد که تمام عوامل آن از طرح، رنگ، چهره‌سازی، تذهیب و تزیین، بی‌آنکه نوعی گرته‌برداری از نقاشی معینی باشد، صددرصد به شیوهٔ درست مینیاتور ایرانی عصر صفوی و مکتب تبریز از کار درآمده است و کوچک‌ترین اثری از سال های اخیر وی در آن دیده نشود. گفت‌وگو ندارد که، از ترکیب رنگ‌ها و به‌کار بردن طلاهای خام و پخته و برانگیختن نقش‌های تذهیب و ترصیع قطعه، می‌توان پی برد که این فنون تا آن روزگار به دست استادان معدودی حفظ شده است» (تجویدی، ۱۳۷۵: ۱۸۵).

استاد هادی خان تجویدی و شاگردانش

توجه به پیشینه و آموخته‌های هادی‌خان تجویدی و شاگردان نسل اول مدرسه و مکتب او در تاثیری که بر آثار دو دههٔ اخیر استادان جوان‌تر دارند، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا ایشان انتقال‌دهنده و مفسر سنت‌های اصیل ایرانی برای نسل جوان‌تر بودند و تقریباً همهٔ استادان نام‌آور امروز به‌طریقی از شاگردان هادی‌خان بهره برده‌اند؛ یا در تداوم تجربه‌های ایشان کوشیده‌اند. نگارنده امیدوار است در بررسی جداگانه‌ای به این تداوم و پی‌آمدهای آن بپردازد.

هادی‌خان با پشتوانهٔ تسلط بر فنون و شیوه‌های سنتی نقاشی ایرانی و نیز دانش‌آموختگی فنون طبیعت‌گرایی کلاسیسیم اروپایی در مکتب کمال‌الملک، به‌عنوان استاد نقاشی سنتی ایرانی در مدرسهٔ صنایع قدیمه مشغول به کار شد. در میان شاگردان او چهار هنرمند برجسته، ابوطالب مقیمی، محمدعلی زاویه، علی کریمی و علی مطیع، به همراه وی جریان نقاشی سنتی معاصر ایران را پایه‌گذاری کردند. استاد علی کریمی و استاد ابوطالب مقیمی از شاگردان برجستهٔ مدرسهٔ صنایع قدیمه نیز هنرآموز مدرسهٔ کمال‌الملک و از اولین کسانی هستند که در رشتهٔ مینیاتور و تذهیب (نامی که به طبع از مشتریان فرنگی در آن روزگار برای نقاشی‌های سنتی برگزیده بودند) ثبت‌نام کردند.

استاد علی کریمی (۱۲۹۲-۱۳۷۶ ش.) در خاطرات خود از آموزش‌هایش در مدرسهٔ صنایع مستظرفهٔ کمال‌الملک، به طراحی از مدل زنده، اجرای سایه‌روشن و درس‌های پرسپکتیو از آشتیانی، آناتومی از استاد وزیری و تاریخ هنر اروپا از استاد محسن مقدم اشاره کرده، می‌نویسد: «ابتدا، نقاشی



تصویر ۵- هادی خان تجویدی (۱۲۷۲ ق.)، «بارگاه سلطان محمود و فردوسی»، آب رنگ، موزه هنرهای ملی ایران (نگارنده).

رنگ وروغن را از مدل زندهٔ مدرسه شروع کردم. بعد پرتره خودم را از روی آینه ساختم» (کریمی، ۱۳۷۲: ۲۶۵).

استاد ابوطالب مقیمی (۱۲۹۱-۱۳۴۸ ش.) نیز آموزش نقاشی را در مدرسهٔ کمال‌الملک، نزد اساتید: آشتیانی، حیدریان، شیخ و رخسار گذرانده، سپس، مینیاتور را در مدرسهٔ صنایع قدیمه نزد استاد هادی خان و تذهیب را از استاد میرزا علی درودی (۱۲۵۹-۱۳۳۰ ش.) فراگرفت.

استاد محمدعلی زاویه (۱۲۹۱ ـ ۱۳۶۹ ش.) در محیطی متفاوت با مقیمی و کریمی، در کارگاهی سنتی به کپی‌برداری و کهنه‌سازی از آثار نقاشی سنتی مشغول بود که با توصیهٔ هادی خان تجویدی به مدرسهٔ صنایع قدیمه رفت و زیر نظر او و میرزا علی درودی، استاد تذهیب، آموزش دید.

استاد علی مطیع (۱۲۹۵ ـ ۱۳۸۷ ش.) جوان‌ترین شاگرد هادی خان، هنگام ورود به مدرسه ضمن آموختن از استاد، از راهنمایی‌های شاگردان سال بالاتر از خود نیز بهره برد.[۹]

بسیاری دیگر نیز طی آن سال ها در مدرسه آموزش دیده‌اند که اساتید: عقیلی، نصرت‌الله یوسفی، عبدالله باقری، حسین الطافی، کلارا آبکار، نیره نیک‌آیین از آن جمله‌اند.

ویژگی‌های مکتب تهران

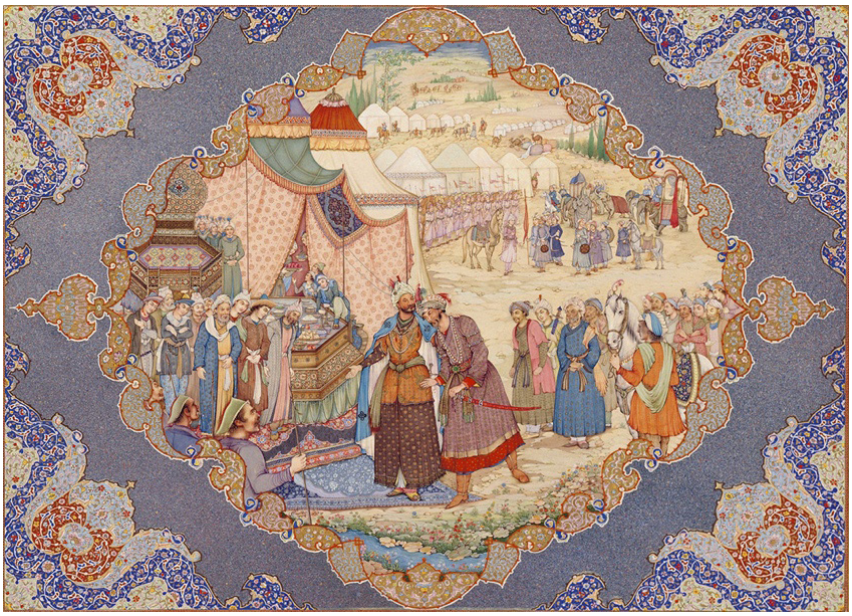
از آثار موجود در موزهٔ هنرهای ملی، دربردارندهٔ مهم‌ترین آثار تولیدشدهٔ مدرسه، چنین برمی‌آید که، هادی خان ضمن آموزش راز و رمزهای سنت تصویری ایران، از ساخت رنگ‌ها و ترکیب آن‌ها تا طلاکوبی و بهره‌گیری از چسب‌های مناسب در تهیهٔ رنگ، کاربرد طلا و آماده‌سازی آن‌ها برای ساخت وسازهای پرکار و ظریف انواع نقوش هندسیِ کاشی و منبت در نقاشی‌ها، تا آماده‌سازی کاغذ و رنگ‌آمیزی آن‌ها، در پی انتقال دریافت‌های تازهٔ خود و آموخته‌هایش از طبیعت‌سازی در مکتب کمال‌الملک و ایرانی‌سازی‌های اوایل قاجاریه بود.

هنرآموزیِ برجسته‌ترین شاگردان او، علی کریمی و ابوطالب مقیمی، در مکتب کمال‌الملک و جریان پسند روز در هنر که در اصطلاح به آن صحیح‌سازی[۱۰] می‌گفتند، هادی خان و شاگردانش را به سوی استفاده از نوعی طبیعت‌پردازی همراه با ژرف‌نمایی و رعایت تناسب اندام انسانی رهنمون کرد. این رهیافت را بعدها، شاگردانش با قوت بیش‌تری ادامه دادند.

پرتره‌هایی که هادی خان از رضاشاه و ولیعهد او ساخته و در نوع پرداختِ پرتره‌سازی در ایران بی‌نظیر قلمداد شده است، از توانایی‌های او در چهره‌پردازی نشان دارد که بعدها ادامهٔ آن، نه با آن قدرت، در آثار کریمی از پرتره‌های استالین، چرچیل و روزولت دیده می‌شود.[۱۱]

تابلوی بارگاه سلطان محمود و فردوسی (تصویر ۵)، حاصل پنج سال تلاش و جست‌وجوهای هادی خان برای تلفیق سنت‌های تصویری ایران و دریافت‌های او از نوجویی و آموخته‌هایش از مدرسه صنایع مستظرفه کمال‌الملک است. در این اثر، سطوح بنا و دیواره‌ها همراه کاشی‌های

تصویر ۶- هادی خان تجویدی (۱۲۷۲ق.)، «دیدار یعقوب و یوسف»، آب‌رنگ، موزه هنرهای ملی ایران (نگارنده).



تصویر ۷- ابوطالب مقیمی (۱۲۹۱ ش.)، «پناهنده شدن همایون پادشاه هند به دربار شاه طهماسب صفوی» آب‌رنگ، موزه هنرهای ملی ایران (نگارنده).

کف تالار به پشت شخصیت اصلی که در میانهٔ تصویر جای دارد، به پرسپکتیو رفته و برای القای عمق، از سایه‌روشنی نرم روی نقوش کاشی کف، دیوارها و سقف تالار بهره برده شده و با کوچک کردن شخصیت‌ها از پیش‌زمینه به پس‌زمینه و کاربرد سایه‌روشنی خفیف روی البسه و نمایش سایه‌های اجسام و اشیا بر کف تالار و پرداختن به سایه‌روشن‌های حجم‌پردازانه روی چهره‌ها، به نوآوری‌هایی در اندازه‌های پسند روز پرداخته شده است. درحقیقت، صحیح‌سازی او هنوز قالب اصلی اثر را که بسیاری از اصول و قواعد ریزنگاری نقاشی سنتی ایرانی را هم‌چنان حفظ می‌کند، تحت‌الشعاع قرار نداده است.

کوشش‌هایی از این دست در اثر نیمه‌تمام وصال، «دیدار یعقوب و یوسف» (تصویر ۶) دیده می‌شود. در این اثر شخصیت‌های سوار بر اسب با رنگ‌های متنوعِ تخت در سمت راست تابلو با تعادل ظریف‌تری به عمق رفته و با تنوع در طراحی، رنگ‌گذاری و ساخت‌وسازهای لطیف در

چهره‌ها، مجموعهٔ زیبایی از اسب‌سوارها پدید آورده است. حجم‌پردازی در نقش اسب‌ها هم‌چنان از کوشش‌های او برای تالیفی جدید نشان دارد.

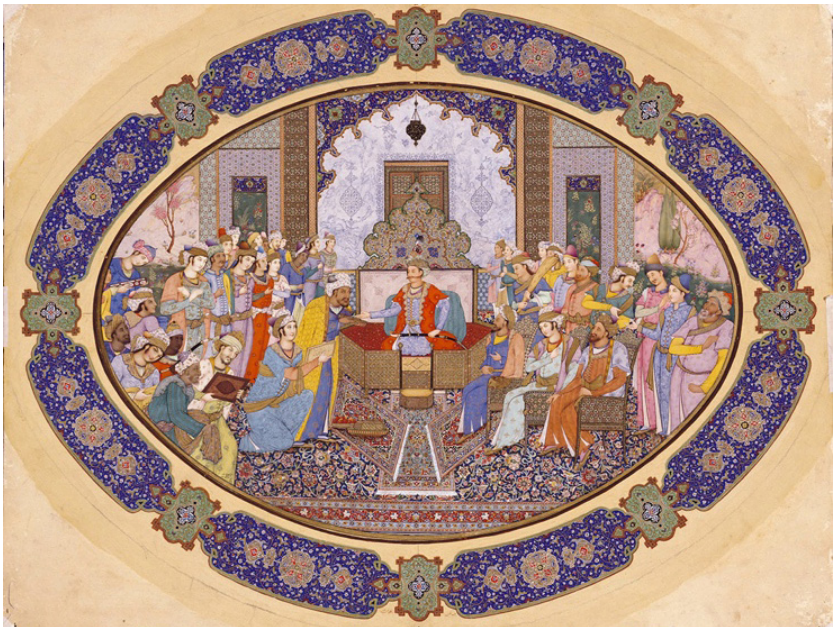
ابوطالب مقیمی (۱۲۹۱ ـ ۱۳۴۸ش.) در میان شاگردان هادی‌خان بیش از دیگران در کاربرد اصول طبیعت‌سازی و آموخته‌های مکتب کمال‌الملک و تلفیق آن با عناصر سنتی کوشید. در اثرِ «پناهنده شدن همایون پادشاه هند به شاه‌طهماسب صفوی» (تصویر ۷)، در عمق‌نمایی طبیعت، منظره و شخصیت‌ها و در اثر «رستم و بیژن» در انعکاس نورپردازی آتش به اطراف کوشیده است؛ و اثر «حلقهٔ درویشان» او نشان‌دهندهٔ کوشش‌هایی به قصد شخصیت‌پردازی و رعایت پرسپکتیو هندسی‌تر است. ادامهٔ تجربه و نوآوری‌های ابوطالب مقیمی در فضاسازی و استفاده از بنا، رعایت تناسب اندام در طراحی و شخصیت‌پردازی، نوآوری در طراحی البسه و پوشش شخصیت‌ها و حرکت‌های پرپیچ و تاب شال‌ها و پارچه‌ها به اضافه ساخت و سازهای بیش‌تر و طبیعت‌پردازانه‌تر بعدها، درآثار محمود فرشچیان و پیروان او و هم‌چنین، در بسیار آثار دو دههٔ اخیر، مشاهده می‌شود (تصویر۸).

علی کریمی)۱۲۹۲- ۱۳۷۶ش.)، در این میان، در کارهای اولیه‌اش از حدود نوآوری‌های استادش فراتر نرفت و تلاش او بیش‌تر در پس‌زمینهٔ آثارش به اجراهای طبیعت‌پردازانه در نقش درختان، منظره‌ها، کوه‌ها و چهره‌پردازی‌هایی با سایه‌روشن خلاصه می‌شود. علی کریمی از همان ابتدا، با تغییر در مضامین خود، با مردم‌نگاری‌هایش، برای پاسخ‌گویی به دغدغه‌های معاصر کوشید؛ و با به تصویر کشیدن عروسی در روستاهای ایران و طبق‌کش‌ها و مراسم تغزیه در روستا و در اواخر عمرش با به تصویر کشیدن صف اتوبوس و صف نانوایی به کوشش‌هایش ادامه داد (تصویر ۹).

آثار محمدعلی زاویه (۱۲۹۱.۱۳۶۹ ش.) بیش از آثار کریمی

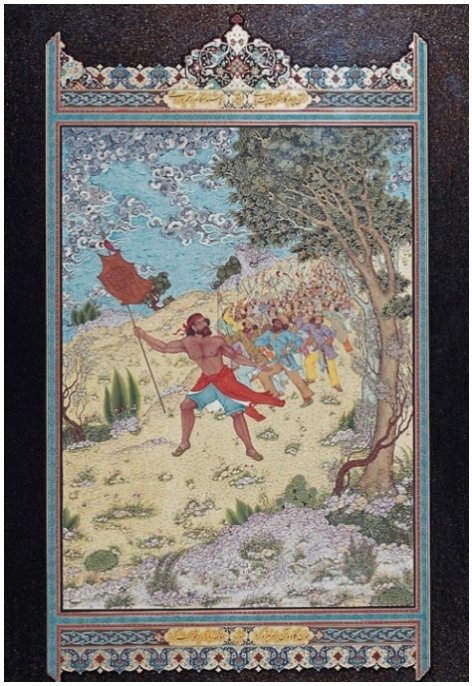
تصویر۹- علی کریمی (۱۲۹۲ ش.)، «چوگان بازی»، آب‌رنگ، موزه هنرهای ملی ایران (نگارنده).

تصویر ۸- ابوطالب مقیمی (۱۲۹۱ ش.)، «حلقه درویشان»، آب‌رنگ، موزه هنرهای ملی ایران (نگارنده).



تصویر۱۰- محمدعلی زاویه (۱۲۹۱ ش.)، «هنرمندان در دربار شاه عباس»، آب‌رنگ، موزه هنرهای ملی ایران (نگارنده).

به سنت‌های تصویری ایران در شکل (فرم) وفاداری نشان می‌دهد. او در اثر «هنرمندان در دربار شاه عباس» (تصویر۱۰)، برخلاف هادی‌خان در تابلوی «بارگاه سلطان محمود»، فقط با رعایت عمق‌نمایی و کوچک کردن نسبی شخصیت‌های اثر به سایه‌روشن‌های لطیف و خفیفِ حجم‌نما در چهره‌ها می‌پردازد و بدین ترتیب، تناقضی میان پرداخت بنا، پس‌زمینه و شخصیت‌هایش در اثر مشاهده می‌شود. در بیش‌تر پس‌زمینه‌های آثار او مناظر با طبیعتی شاعرانه و تلطیف‌یافته، به مدد قلم ظریف و شیرینش دیده می‌شود. در ریزپردازی و تنوع چهره‌ها، او بیش از همه به استادش هادی خان و سنت تصویری ایران وفادار است. علی مطیع (۱۲۹۵- ۱۳۸۷ش.) جوان‌ترین شاگرد هادی خان بود. او نیز با بهره بردن از تعالیم استادش کوشش‌هایی برای یافتن بیان شخصی انجام داد. او معتقد بود که، پرسپکتیو از لطف و حلاوت نقاشی ایرانی می‌کاهد، ولی کاربرد سایه‌روشن‌های لطیف به شیرینی و زیبایی اثر می‌افزاید (کاشفی، ۱۳۶۵: ۱۱۷). هم‌چنین، در قلم‌گیری‌هایش، در استفاده از خط‌های تند و کند و اغراق‌های آن، به شیوهٔ رضا عباسی اهمیت می‌داد. او نیز چون سایر شاگردان استاد، می‌کوشید تناسب اندام‌ها و آناتومی، ولی به شکلی اغراق‌شده برای نمایش حرکت و اطوار شخصیت‌ها، مراعات شود. بیش‌ترین دستاورد او در اثر «کاوهٔ آهنگر» مشاهده می‌شود. هم‌چنین، در نقش مناظر و گیاهان به اسلوبی



تصویر۱۱- علی مطیع (۱۲۹۵ ش.) «کاوه آهنگر»، آب‌رنگ، از مجموعه اثار به سرقت رفته از مجموعه هنرمند (نگارنده).

شخصی در رنگ‌هایش دست یافت (تصویر۱۱).

از نکات درخور توجه در آثار هادی خان تجویدی و شاگردان او، استفادهٔ وفادارانه و صحیح‌تر از اسلوب‌های طراحی، ترکیب‌بندی و رنگ‌گذاری در تذهیب دورهٔ صفویه بود. تقریباً هیچ‌کدام از آن‌ها از این اصول خارج نشدند و این وفاداری حتی در مواقعی به تضادی مشهود با سایر اجزای اثر منجر شد.[۱۲]

علی مطیع با علاقه به طراحی‌ها و ترکیب‌بندی‌های استوار نقوش اسلیمی در دورهٔ تیموری، به تلفیقی استادانه در فرم و رنگ، بین شیوهٔ تذهیب تیموری و صفوی دست یافت و در بخشی از آثارش با تلفیق تذهیب و خط کوفی تزیینی، آثاری ماندگار، هم‌سنگ با دوره‌های درخشان تذهیب ایرانی، پدید آورد. چنان‌چه پیش از این گفته شد، آموزش تذهیب هنرجویان مدرسه بر عهده میرزا علی درودی بود و وفاداری به سنت‌های تذهیب صفویه و تیموری از بارزترین ویژگی‌های شیوه او بود.

حاصل فعالیت‌های مدرسهٔ صنایع قدیمه و بدعت‌ها و نوآوری‌های محتاطانهٔ آن با الهام از سلیقهٔ زمانه که شرح آن رفت، به وسیلهٔ استادانی خارج از مدرسه و شاگردان همان مدرسه، با شدت بیش‌تری ادامه یافته و با فرازوفرودهایی تا امروز رسیده است.

فزونی رویکردهای بیگانه با ساختارهای بنیادین نقاشی ایرانی در دو دههٔ اخیر، اهمیت بررسی مدرسهٔ صنایع قدیمه را -که پایه‌گذار به‌شمار می‌آید- دوچندان می‌کند. دانش‌آموختگی و هم‌راهی و هم‌زمانی هادی خان و بعضی شاگردان مکتب او در مدرسه صنایع مستظرفه و سلیقه تجددخواهی زمانه در رویکردهای نوین آنان حایز اهمیت فراوان است.

نتیجه‌گیری

شواهد در این بررسی آسیب‌شناسانه نشان می‌دهند آن‌چه ایشان از هنرهای سنتی می‌دانستند، بیش از هر چیزی بر تکنیک‌ها و شیوه‌های اجرایی مبتنی بود؛ که با رویکردی درنهایت، تکنیکی و تزیینی به همهٔ عوامل ازجمله رنگ‌ها، فرم‌های انسانی، حیوانی، تجریدی و نیز مهارت‌های قلم‌گیری، پرداز، پرداخت و چهره‌سازی توجه داشتند؛ و در نوآوری‌های خود از سنت‌های هنر کلاسیک غربی -که مطلوب زمانه‌شان بود- سود می‌جستند، بی‌توجه به این‌که هنر سنتی در بستر حیات ذوقی و تعقلی دیگری قرار دارد. نقاشی ایرانی مبتنی بر طبیعت کوچک‌شده یا مجموعه‌ای از داستان‌ها و نگاره‌های ایرانی نیست؛ بلکه بر بینشی ویژه مبتنی است. در نقاشی ایرانی همه چیز وزن، حجم، مادیت و سایهٔ خود را از دست می‌دهد؛ تا به رنگ نور که یکی از اساسی‌ترین ویژگی‌های آن است، درآید؛ و در عین ریزنگاری و بسیاریِ جزییات، با هماهنگی و هم‌نوایی، وحدتی تزیینی را ماهرانه شکل می‌دهد. رعایت نشدن پرسپکتیو بر اثر بی‌اطلاعی از علم پرسپکتیو نبود؛ بلکه برعکس، با آگاهی کامل به حذف آن بود. آن‌ها برای حفظ کردن اصل عدم رعایت ظواهر طبیعت، از ترسیم سه‌بعدنمایی دوری جستند؛ تاجایی‌که حتی برای نشان دادن جایگاه و مقام مفاهیم اجتماعی، به حرکتی ضدپرسپکتیو نیز دست یافتند. گزینش این چارچوب‌ها و قالب‌ها برای بیان مفاهیم و درک هنرمندان از جهان بوده است. این هنر درک انسان ایرانی را از جهان به ما نشان می‌دهد.

بررسی هر اثر هنری مستلزم توجه به جنبه‌های گوناگون آن است و قالب و تکنیک، یکی از ضرورت‌هایی است که اندیشه و مفاهیم حاضر در ذهن هنرمند، آن را اختیار می‌کند؛ هم‌چنان‌که، قالب غزل بهترین شکل بیان اندیشهٔ حافظ است؛ تا بدان حد که بین قالب و محتوا فاصله‌ای در اشعار او نیست؛ درهم‌تنیدگی قالب و محتوا اصالت و ارزش اثر هنری را بیان می‌کند. جریان نقاشی ایرانی پس از دوران طلایی صفویه با تاسیس مدرسه صنایع مستظرفه کمال‌الملک در اواخر دوران قاجار و ترویج آکادمیک هنر طبیعت‌سازی کلاسیک اروپا می‌رفت به دست تاریخ سپرده شود که، با تاسیس مدرسه صنایع قدیمه در دوران پهلوی اول به دلایل سیاسی و فرهنگی زمان، به رونقی و حیاتی دوباره در قالب (و نه در محتوا) دست یافت. با تاسیس مدرسه صنایع قدیمه تهران در سال ۱۳۰۸ به همت مرحوم طاهرزاده بهزاد و جان مایه استاد میرزا هادی خان تجویدی بود که آن جریان از نفس افتاده در قالب مکتب تهران شکل گرفت.

نگارنده، مدرسهٔ صنایع قدیمه را به‌سان گلخانه‌ای می‌بیند و استاد هادی خان تجویدی را هم‌چون قلمه‌ای گران‌بها که در خاک نقاشی معاصر نشانده شد. تجویدی میراث گران‌بهای نقش‌مایه‌ها و تکنیک‌های فراموش‌شده‌ای را به ما انتقال داد؛ که بی‌توجه به جان‌مایه‌های تاملی سنت فکری و هنری ایران صرفاً، به فرم و اجرا اهمیت داده و محصول آن، همان شکل‌گیری گلخانهٔ «مکتب تهران» است؛ و در امتداد آن، در دهه‌های اخیر بدعت‌ها و به اصطلاح نوآوری‌های تقلیدی و بی ریشه‌ای را شاهدیم که در جای خود نیازمند بررسی جداگانه‌ای هستند. نقاشی سنتی در دو دههٔ اخیر به شیوه‌ای بیش از پیش وابسته به زیبایی ساقی‌ها، گل‌ها و پرندگان تقلیل یافته است و به‌تازگی حتی ماهی‌ها به این مجموعه وارد شده‌اند؛ و با صحنه‌آرایی از آهوان خوش‌قامت، زنان فرشته‌نما با بال‌های عاریه‌ای، اسب‌ها، طاووس‌ها و خرگوش‌ها و شاید

رواقی و جوی آبی و ... نمایشی پر هیاهو را پدید آورده و در بهترین نوع خود تبدیل به برداشت هایی مستقیم از آثار نقاشان اوریانتالیست اروپایی شده‌اند. این ماجرای نگارگری معاصری است که، با مهارتی خیره‌کننده از ساخت وسازهای فن‌گرایانه در معجونی از رنگ‌های درهم‌تنیده به جلوه‌نمایی در حاشیهٔ هنرهای تجسمی معاصر مشغول است. اما نبایستی فراموش کرد که در هنر نقاشی سنتی ایران، ظرفیت‌های اقتباسی بسیاری هست که می‌توان با استفاده از آن سبب احیا و امتدادی نوآورانه در دوران معاصر شد.

پی‌نوشت

۱. در کتابخانهٔ سلطنتی کاخ گلستان نگهداری می‌شود و تمام تصاویر مستقیما توسط نگارنده با مراجعه حضوری و از اصل اثر عکاسی شده است.
۲. اجرای آب رنگ این اثر در گنجینهٔ کاخ گلستان و اجرا رنگ وروغن آن در نگارخانهٔ کاخ گلستان نگهداری می‌شود.
۳. شاهنامهٔ بایسنقری، مرقع گلشن، خاوارن‌نامه و بسیاری آثار نفیس دیگر، دور از چشم هنرمندان معاصر در این گنجینه، در کاخ گلستان نگهداری و پنهان شده‌اند.
۴. مجمع‌الصنایع منطقه یا مکانی برای گردهمایی استادکاران هنرهای سنتی بود. مکانی برای اجرا و ارایهٔ آثار به مشتریان و خارجی‌هایی که طالب نقاشی‌هایی به شیوهٔ قدیم، به خصوص سبک صفوی و تیموری بودند. «کم‌کم پرداختن به نقاشی مینیاتور به سبک دوره‌های صفوی، تیموری و مکتب اصفهان در میان هنرمندان متداول می‌شده است و ظاهراً از همان هنگام به تبعیت از فرنگی‌ها، نقاشی ایرانی به نام مینیاتور خوانده شده است» (تجویدی، ۱۳۷۵: ۱۸۳).
۵. این شیوه در میان هنرمندان سنتی سدهٔ اخیر به شیوه‌ای اطلاق می‌شده که ضمن حفظ تکنیک‌ها و سنت‌های نقاشی ایرانی، به طبیعت‌سازی غربی نیز تمایل داشت.
۶. حسین طاهرزاده بهزاد، نقاش و طراح نقش قالی، سال‌ها در موزهٔ توپ‌قاپوسرای استانبول به ترمیم و مرمت آثار هنری مشغول بوده است.
۷. برادر هادی‌خان تجویدی بود. خطاطی و نقاشی می‌کرد و شعر می‌سرود. در شعر تخلص تائب داشت. در شیوهٔ قلم‌پرداز، آب‌رنگ و گل و مرغ، آثاری از او باقی است.
۸. به نقل شفاهی از شنیده‌ها و خاطره‌های استاد علی مطیع و استادان دیگر، هم‌چون علی کریمی و مرحوم محمدعلی زاویه.
۹. به نقل شفاهی از خود ایشان.
۱۰. اصطلاحی است که آن روزها هنرمندان سنتی برای اعتبار دادن به رعایت تناسب اندام‌ها، آناتومی و حفظ شباهت در آثارشان به‌کار می‌بردند.
۱۱. این پرتره‌ها را علی کریمی در خلال کنفرانس تهران (۱۳۲۳ ش.) و حضور سران کشورهای پیروز جنگ دوم جهانی در ایران، به سفارش وزارت خارجهٔ وقت برای اهدا و پیشکش تهیه کرد.
۱۲. در اثر مقیمی در «پناهنده شدن همایون به شاه‌طهماسب»، هم‌چنین، در اثر «شاه‌عباس و هنرمندان دربار»، در اثر محمدعلی زاویه، نقش فرش‌ها و نقوش تذهیب دیوارها در تضاد با شخصیت‌ها و عمق‌نمایی آن‌هاست.

کتاب‌نامه

- افتخاری، سید محمود (۱۳۸۵). ***«بررسی و مقایسه دو کانون هنر، مدرسه صنایع مستظرفه (کمال‌الملک) و مدرسه صنایع قدیمه»***، کتاب ماه، شماره ۹۷ و ۹۸، ۵۶-۵۸.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹). ***نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز***، تهران: نارستان.
- تجویدی، اکبر (۱۳۷۵). ***«تاریخ و فلسفه هنر: نقاشی ایرانی در سده اخیر»***، دانشگاه انقلاب، شماره ۱۰۶ و ۱۰۷، ۱۸۱-۲۰۸.
- دارایی، منیر (۱۳۸۰). ***بررسی و مقایسه دو مدرسه صنایع مستظرفه و صنایع قدیمه***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته هنر اسلامی، تهران: دانشکده سوره.
- رضایی نبرد، امیر (۱۳۹۴). ***«تاثیر و تاثرات مدرسه صنایع قدیمه و موزه هنرهای ملی در نگارگری، مطالعه موردی: محمود فرشچیان»***، نگارینه هنر اسلامی، شماره ۷ و ۸، ۱۰۸-۱۲۷.
- زرگری‌نژاد، غلامحسین (۱۳۸۶). ***«از مدرسه صنایع مستظرفه تا دانشکده هنرهای زیبا، مروری بر زمینه‌های شکل‌گیری و تاسیس دانشکده هنرهای زیبا در دانشگاه تهران»***، هنرهای زیبا، شماره ۳۰، ۵-۱۲.
- کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۶۵). ***«سنت و بدعت، کهنه و نو در قابی از چشم‌اندازه‌ای تازه»***، هنر، شماره ۱۱، ۸۸-۱۳۷.
- کریمی، علی (۱۳۷۲). ***«علی کریمی به قلم خودش»***، هنر، شماره ۲۳، ۲۵۶-۲۶۵.
- نجفی‌پور، اکرم (۱۳۹۷). ***«صنایع قدیمه نخستین مرکز آموزش هنرهای سنتی در دوره معاصر»***، رشد آموزش هنر، دوره ۱۶، شماره ۱، ۵۳-۵۹

Tehran School of Painting: Its Origins and Achievements in the Late Century

Abstract:

The Iranian visual arts, in a general view, can be divided into two groups. The first group follows the world's important artistic trends; and the second group, having different spectrums, is to preserve and promote the rich heritage of Iranian art. In the case of the first group, one should take a comprehensive approach to the history of the world art and examine its relationship with tradition and modernism. In the second case, the focus of the present article, the establishment of the Tehran School of Ancient Crafts should be considered as the foundation of the Iranian contemporary painting. The close analysis of the thought lines of the second group can be enlightening in the study of the current status of the traditional Iranian art.

In the history of world painting, unique characteristics are attributed to the aesthetics of the Iranian art. In its structure and style, the employment of rich colours and the special concept of space indicate a different worldview among the Iranian painters. They conceived of the shape and form of their paintings in accordance with their subject matters. By examining many similar topics that have been used in various schools of painting over several centuries, differences in the form and even in the content of the paintings can be detected. The works of Sultan Muhammad based on the stories from Ferdowsi's Shahnameh and also the paintings of Kamal al-din Behzad on the story of "Yusuf and Zulikha" are significant examples. These painters due to their genius proved successful in establishing a creative relationship between form and content. Such achievement was the result of several centuries of effort and artistic experience, which finally reached its peak at the beginning of the Safavid era when Tabriz was the capital city of Iran.

The historical status of the Safavids played a vital role in the formation of the painting schools. At that time, politically and culturally, Iran was caught in a deadlock. As the Ottomans were threatening the northwest borders of Iran, the government was forced to move the capital city from Tabriz to Qazvin and then to Isfahan. The transference of the capital city to Isfahan brought forth efficient connections between Iran and the European countries. The communication with the Dutch and Orange tradesmen, politicians, and artists provided more fitting grounds for cultural communication with the West. Even Shah Abbas the Safavid (1571-1629) invited the western painters to paint and decorate his court. In such a historical context, traditional calligraphy had fallen from prosperity and the court did not support artists who practiced it. These factors caused the growth and development of patchwork and the prosperity of single-leaf paintings and patterns. The painters freed from the court restrictions, got able to deal with everyday issues and the common people in their works. The new paintings expressed a different aspect of the multi-cultural and ethnic society of Isfahan which was evolved by the migration of Turks, Armenians, Circassians, and Georgians, and also by the

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 12 January 2023
Accept Date: 23 September 2023

Shahzad.salehipour
Assistant professor, Department of painting, Faculty of Art, Alzahra university, Tehran, Iran
Email: sh.salehipour@alzahra.ac.ir

DOI:
10.22051/jtpva.2023.42574.1482

commotion of the Europeans presenting their cultural gifts.

Reza Abbasi was an influential artist of that era who, with a different approach to the events of his time, depicted everyday life and recorded the delicate details of history. He portrayed the human body and costumes in a precise and calculated style, using minimal lines and curves, with the visual delicacies of Nastaliq calligraphy. Using the possibilities of Nastaliq in an innovative style, he amalgamated calligraphy with Iranian traditional motifs. The elements applied in his works led to the formation of new concepts in the sketching of the human body. With the decline of the Safavid Empire, the style of Reza Abbasi and his prominent disciples fell out of favour. From the twelfth century onwards, the traditional artists turned to produce more practical works such as lacquer painting and the flower-bird illustration. In the continuation of the pictorial traditions, the application of oil colours, gave rise to the imitative style of Zand and Qajar paintings that were considered as Iranian national painting. The style bore traces of realism that was not dissimilar to naturalism and with its incomplete sketches appealed both to the taste of the court and the common people.

Amid the adherents of the Iranian pictorial traditions was Mirza Abulhasan Ghaffari (Sani al-Mulk) in the Qajar era. The traces of Iranian painting can be seen in his employment of colouring and composition, particularly in those sketches painted for One Thousand and One Nights. It seems that he and Mahmoud Khan Malik al-Shoa'ra had succeeded in creating a balance between the common western experiences and the heritage of Iranian art. With the establishment of the School of Fine Arts in 1910 by Muhammad Ghafari (Kamal al-Molk), the academic style of nature painting was popularized. By the establishment of the Constitutional government and the initiation of modernism in Iran, the nature painting was officially supported by the court; and the Iranian painters turned to the European classicism and abandoned the Iranian pictorial traditions. At this time, Hadi Khan Tajweedi started working at the School of Fine Arts.

The painters of this school adhered to the traditions of western classical art and disregarded the fact that the art of their ancestors belonged to a different taste and age. According to the evidences, the knowledge of the traditional painters was based on the techniques and methods of performance. They had a mere technical and formal approach to colours, the human and animal organs, and the abstract motifs as well. And in their naturalistic approach to penning, polishing, and face painting they were dexterous.

The non-observance of perspective did not mean that the Iranian painters were ignorant of the perspective; rather they removed the perspective with full awareness, as they were not allowed to represent nature in its three-dimensional aspect. In Iranian classic painting, every element should lose its materiality to assume the colour of light, still forming a meticulous and detailed decorative unity between the elements. This was so serious among the Iranian painters that they took an anti-perspective move to represent the social concepts. With the establishment of School of Fine Arts at the end of the Qajar era that promoted the academic classical European naturalistic art, the Iranian painting was on the verge of oblivion. But with the establishment of the School of Ancient Crafts in the first Pahlavi era, due to political and cultural policies, it was revitalized only in the form (not in the content). By the establishment of Tehran School of Ancient Crafts in 1929, and due to the efforts of Behzad and Tajweedi that morbid movement was resuscitated. In this article the School of Ancient Crafts is believed to be a vital source in the renaissance of ancient Iranian painting.

Key Words: Tehran School, School of Ancient Crafts, School of Fine Arts, Iranian Painting, Tradition.

References:

- Daraei, Monir. (1380) [2008]. ***Review and Comparison of Two Schools of Modern and Old Schools of Art***, (Thesis), Sourah College.
- Eftekhari, S. M. (1385) [2006]. Review and Comparison of Two Art Centers, School of Fine Crafts (Kamal-ul-Molk) and Old School of Crafts. ***Book of the Month***. October and November 2006, 56-58.
- Karimi, Ali. (1372) [1993]. Ali Karimi in his own Pen, ***Art Magazine***, (23), 256-265.
- Kashfi, Jalaluddin. (1365) [1986]. Tradition and heresy, old and new in a frame of new perspectives. ***Art Quarterly***, (11), 137-88.
- Najafipour, Akram. (1397) [2018]. Ancient Crafts: the first center for the education of the traditional arts in the contemporary era, ***Roshd Education of Art***, 16th ed., (1), 53-59.
- Pakbaz, Ruyeen. (1379) [2000]. Iranian Painting from Ancient Times to Today. Tehran: Narestan Publishing.
- Rezaei N., Amir (1394) [2015]. The influence and effects of the school of ancient crafts and the museum of national arts on painting, a case study of paintings by Mahmoud Farshchiyan. Scientific Journal of Islamic Art Painting, (7 and 8), 108-127.
- Tajvidi, Akbar. (1375) [1996]. ***Iranian Painting in the Last Century.*** Enqelab-e Eslami Technical College. (106), 193.
- Zargarinejad, Gholamhossein (1386) [2007]. From the School of Fine Arts to the College of Fine Arts, a review of the formation and establishment of the College of Fine Arts in the University of Tehran. ***Fine Arts Magazine***, (30), 12-5.