صفحات ۶۷-۷۶ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۶ ● شمارهٔ ۱ ● بهار ۱۴۰۲
DOI: https://doi.org/10.22034/ra.2023.557269.1230 **شناسه دیجیتال**

سپهر نشانه‌ای نگارگری ایرانی در دوران پهلوی اول براساس نظریه یوری لوتمان

محمدمعین‌الدینی*[۱]، ثمر توفیقی[۲]، رامتین شهبازی[۳]

[۱] استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
[۲] دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی تحلیلی هنرهای اسلامی، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
[۳] دکتری فلسفه هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

(دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۱۵، پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۷/۱۷)

چکیده

فروپاشی سلسله‌ی قاجار و برآمدن سلسله‌ی پهلوی شروع یک نظام جدید فرهنگی در ایران بود. تجددگرایی و گفتمان‌های برآمده از آن مانند ملی‌گرایی، سکولاریسم و باستان‌گرایی منجر به تحولات متعدد فرهنگی شدند که بخش مهمی از آن گرایش به غرب بود؛ ولیکن با وجود تمایل به تجدد و غرب‌گرایی، این دوران شروع تازه‌ای برای هنرهای سنتی به‌ویژه نگارگری ایرانی بود. حال مسئله اینجاست که چه عواملی باعث شد تا در فضای تجددگرایانه‌ی فرهنگی پهلوی اول توجه به نگارگری شدت گرفته و موج تازه‌ای از تحولات سبک‌شناختی در آن شکل بگیرد؟ با این پرسش و با هدف شناخت سیر تحول و نوگرایی در نگارگری دوران پهلوی اول، این مقاله با روشی توصیفی-تحلیلی و اسنادی به مطالعه و بررسی عوامل تأثیرگذار در تحولات نگارگری دوران پهلوی اول می‌پردازد که برای این منظور از نظریه‌ی سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان برای ترسیم سپهر نشانه‌ای استفاده می‌شود. آنچه منتج به طرح الگویی با هسته‌ی نگارگری مکتب اصفهان و لایه‌های تراوایی تأثیرپذیری از نقاشی اروپایی، فردگرایی و قرارگرفتن در افق معنایی غالب آن دوران می‌شود. براساس این الگو نگارگران عصر پهلوی اول، با مرکز قراردادن مکتب اصفهان به مثابه امر اصیل و ملی، مجموعه تحولاتی را در نگارگری آن دوران به‌وجود آوردند که همه‌ی آن‌ها مبتنی‌بر گفتمان‌های متعدد فرهنگی دوره‌ی پهلوی اول بود. در این میان همراهی با گفتمان تجددگرایانه‌ی پهلوی در قالب تأثیرپذیری از نقاشی غرب، فردگرایی و هماهنگی با افق معنایی غالب آن دوران، باعث تحول در ساختار نگارگری شد، آنچه به مشروعیت و رونق بیشتر این هنر در عصر پهلوی اول منجر شد.

واژگان کلیدی
سپهر نشانه‌ای، نگارگری، هنر پهلوی اول، یوری لوتمان، نشانه‌شناسی فرهنگی.

استناد: معین‌الدینی، محمد؛ توفیقی، ثمر و شهبازی، رامتین (۱۴۰۲)، سپهر نشانه‌ای نگارگری ایرانی در دوران پهلوی اول براساس نظریه یوری لوتمان، نشریه *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۶(۱)، ۶۷-۷۶.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۵۶۶۲۴۲۵۲، E-mail: m.moeinadini@soore.ac.ir.

مقدمه

نگارگری به‌عنوان یک هنر اصیل ایرانی در سیر تاریخی خود همواره در معرض تحولات سبک‌شناسی متعددی قرار داشته است. شاهد این جریان، تنوع مکاتب و الگوهای سبک‌شناختی آن است، از مهم‌ترین این تحولات، تأثیرپذیری نگارگران ایرانی از هنرهای دیگر سرزمین‌ها از قبیل چین و حتی هند گورکانی بوده است که گاه به‌صورت مستقیم مانند ترسیم ابرهای چینی و گاه برداشت‌های ضمنی از اسلوب و درون‌مایه‌های هنرهای آنان. یکی از نقاط عطف این تحولات سبک‌شناختی، آشنایی با مبانی زیبایی‌شناسی و سبک‌های هنری اروپایی بود که به‌ویژه از میانه‌ی دوران صفویه شدت گرفت. این دوران مقارن با شروع ارتباط فرهنگی ایران با اروپا شد و نقاشی ایرانی نیز از آن بی‌بهره نماند. در این میان دو گرایش در نقاشی شکل گرفت، یکی که عموماً ادامه‌ی نگارگری مکتب اصفهان شناخته می‌شود و دیگری فرنگی‌سازی است که روند استحاله‌ی اسلوب نقاشی اروپایی در زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی بود. آنچه در قالب شکل‌گیری یک سبک دورگه به نام فرنگی‌سازی، الگوی رسمی نقاشی ایرانی طی دوران زند و قاجار شد. با رونق فرنگی‌سازی به‌تدریج، نگارگری به حاشیه رفت هرچند به شکلی کم‌رمق توسط برخی، عموماً هنرمندان اصفهانی، دنبال شد. هنرمندانی که جدای از نگارگری به طراحی فرش و دیگر صنایع تزئینی نیز می‌پرداختند، به‌طوری که می‌توان گفت پیوند میان نگارگری و طراحی و تزئین اشیای مختلف یکی از دلایل از رونق نیفتادن نگارگری در اصفهان بوده است.

با برآمدن سلسله‌ی پهلوی و به‌طور مشخص در دوره‌ی رضاشاه، نگارگری ایرانی وارد برهه‌ی تازه‌ای از حیات تاریخی خود شد، یک بار دیگر هنرمندانی با تکیه بر سنت‌ها و با تأثیرپذیری از غرب به ایجاد تحول در نگارگری پرداختند، این تحولات کاملاً آگاهانه و البته با حمایت‌های دستگاه فرهنگ پهلوی صورت می‌گرفت. در این دوران تا حد زیادی شیوه‌ی فرنگی‌سازی به محاق رفته بود و جریان رایج نقاشی ایرانی طبیعت‌گرایی اروپایی را پی گرفته بود، دیگر گونه‌های نقاشی ایرانی از جمله گرایش‌های غیررسمی مانند خیالی‌سازی نیز در حاشیه بودند؛ اما در این میان برای نگارگری شروع تازه‌ای در کار بود. به‌واسطه‌ی تحولات ناشی از فروپاشی قاجار و شرایط سیاسی حاکم بر ایران با ظهور رضاخان به‌عنوان یک فرد اصلاح‌طلب که می‌توانست به ایران وحدت ملی بخشیده و غرور و استقلال آن را حفظ نماید و روی کارآمدن دولت پهلوی به‌عنوان یک دولت قدرتمند و متمرکز (Ghods, Reza, 2013: 37)، نظام فرهنگی جدیدی شکل گرفت که ابزارش مؤلفه‌های مدرنی همچون تجددگرایی، ملی‌گرایی و سکولاریسم بود. هدف نیز چیزی نبود جز ساخت ایرانی جدید با هویتی جدید. این نظام فرهنگی جدید مطابق با اهداف خود به جذب و طرد نظریه‌ها و گفتمان‌هایی می‌پرداخت که با آن هم‌سو یا از آن دور بودند. در این میان هنر نیز تابعی از سیاست‌گذاری فرهنگی بود؛ در دل گفتمانی که هسته آن را تجدد ایرانی شکل می‌داد، رویکرد آگاهانه‌ای به هنرهای سنتی و از جمله نگارگری ایرانی شکل گرفت؛ هنرمندانی بالنده پرورش داده شدند و موج جدیدی از نگارگری پس از نزدیک به سه سده، وارد میدان فرهنگی ایران شد و خود را به‌عنوان نماینده‌ی نقاشی سنتی ایرانی تثبیت کرد.

بدیهی است نگارگری برای دست‌یافتن به جایگاه و موقعیت خود باید درون نظام فرهنگی دوران پهلوی اول مشروعیت داشته یا کمینه اینکه با آن ضدیتی پیدا نمی‌کرد، نظامی که برای استحکام فرهنگی خود دست به زدودن بسیاری از خاطره‌های تاریخی به‌ویژه دوران قاجاری زده بود. حال مسئله این است که نگارگری ایران در این دوران واجد چه ویژگی‌هایی بود که توانست در این گفتمان تجددگرایانه‌ی دوران پهلوی اول خود را تثبیت کند؟ آیا صرفاً هنری در حاشیه‌ی نظام فرهنگی پهلوی اول بود یا اینکه به‌عنوان یک ابزار قدرتمند فرهنگی به‌شمار می‌رفت؟ در این مقاله برای پاسخ به این پرسش‌ها، از نظریه‌ی سپهر نشانه‌ای[1] یوری لوتمان[2]، نشانه‌شناس فرهنگی روس استفاده می‌شود تا با ترسیم سپهر نشانه‌ای نگارگری آن دوران بتوان جایگاه نگارگری در دوران پهلوی اول را بهتر شناخت.

روش پژوهش

این مقاله با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و اسنادی به بررسی عوامل تأثیرگذار بر روی نگارگری دوران پهلوی اول پرداخته و نگارگری دوران پهلوی اول را در سپهر فرهنگی این دوران را بر اساس نظریه سپهر نشانه ای یوری لوتمان مورد مطالعه قرار می‌دهد.

پیشینه پژوهش

تحقیقاتی که در زمینه‌ی نگارگری در دوران پهلوی اول انجام شده است تمرکز خود را بر چگونگی پیوند سبک‌شناختی نگارگری این دوران با شیوه‌ی نگارگری قدیم ایران گذاشته‌اند، این پژوهش‌ها به‌ویژه بر نقش و جایگاه هنرمندان صاحب سبک آن دوران تأکید دارند از جمله مقاله‌ی مرضیه پژوهان (۱۳۷۱) با عنوان «استاد هادی تجویدی: حلقه‌ی اتصال هنر نگارگری سنتی به نسل امروز» که در آن ضمن گفت‌وگو با هنرمندانی ازجمله علی کریمی، علی مطیع و علی تجویدی درباره‌ی سبک زندگی هادی تجویدی تا حدودی به شرح فضای نگارگری در آن دوران پرداخته است؛ برخی پژوهشگران نیز هدف خود را بر کشف ارتباط میان جریان‌های فکری و اسلوب نگارگری آن دوران متمرکز کرده‌اند. عبدالمجید حسینی‌راد و مریم خلیلی (۱۳۹۱) در مقاله‌ی «بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوره پهلوی» تحولات فکری و فرهنگی که بر نقاشی دوره پهلوی تأثیرگذار بوده را موردبررسی قرار داده‌اند. همچنین شهرزاد صالحی‌پور (۱۳۸۲) در مقاله‌ی «بررسی سنت و تجدد در ایران» به یکی از عوامل مؤثر بر احیای هنر ایرانی ـ اسلامی با تمرکز بر نگارگری پهلوی اول، دو مقوله‌ی سنت و تجدد را به‌عنوان عواملی مؤثر در تحول نگارگری ایرانی بررسی کرده است. در زمینه‌ی مبانی نظری این پژوهش نوت وینفرید (۲۰۱۴) در مقاله‌ی خود با عنوان «توپوگرافی سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان» به شرح و بسط نظریه‌ی سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان پرداخته و نکاتی را در رابطه با چگونگی ساختار و اجزای تشکیل‌دهنده‌ی سپهر نشانه‌ای مطرح

می‌سازد. رضا قدس (۲۰۱۳) در مقاله‌ی خود با عنوان «ملی‌گرایی ایرانی و رضاشاه» به بررسی تحولات فرهنگی می‌پردازد که در راستای گفتمان ملی‌گرایی، به‌واسطه‌ی ظهور رضاخان در ایران صورت پذیرفت که این مقاله از حیث آشنایی با نظام فرهنگی دوران پهلوی اول و گفتمان غالب این دوران یعنی، ملی‌گرایی مورد مطالعه قرار گرفت. همچنین در زمینه‌ی نگارگری معاصر ایرانی، ماریانا شرو سیمسون[۳] (۲۰۱۵) در مقاله‌ی خود با عنوان «مینیاتورهای نسبتاً مدرن: نگارگری سنتی ایرانی در اوایل قرن بیستم» با مطالعه‌ی موردی پژوهش‌های اولِگ گرابار در خصوص نگارگری‌های ایرانی، آثار برخی از هنرمندان نگارگر ایرانی را مورد مطالعه و خوانش قرار داده و ویژگی‌های تصویری آن آثار را مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد. وجه تمایز این پژوهش با نمونه‌های مشابه آن در این است که این پژوهش با محور قراردادن نظریه‌ی سپهر نشانه‌ای لوتمان، سپهر نشانه‌ای نگارگری دوران پهلوی اول را بررسی می‌کند و با دقت در مبانی فرهنگ آن دوران، هسته و لایه‌های تراوایی آن را شناسایی کرده و به‌تفصیل مورد بررسی قرار می‌دهد.

مبانی نظری پژوهش

از نظر یوری لوتمان سپهر نشانه‌ای جان‌مایه‌ی جهان فرهنگی است که متن‌های مختلف با زبان‌های مختلف در آن تولید و تکثیر می‌شوند؛ بنابراین «در خارج از سپهر نشانه‌ای نه مکالمه و گفت‌وگویی می‌تواند وجود داشته باشد و نه حتی زبانی». لوتمان این مفهوم را از نظریه «سپهر زیستی» معدن‌شناس و ژئوشیمی‌دان روسی به نام ورنادسکی[۴] گرفت. ورنادسکی در نظریه‌ی خود از نوعی پیوستگی و ارگانیسم صحبت می‌کند که در آن «همه‌ی کلاله‌های زندگی با صمیمیتی تام به یکدیگر پیوند خورده‌اند. هیچ‌یک نمی‌تواند بدون دیگری وجود داشته باشد و به حیات خود ادامه دهد. این ارتباط بین تارهای گوناگون و کلاله‌های زندگی و تغییرناپذیری آن‌ها، یک مؤلفه‌ی باستانی از تشکیلات قشرِ سخت زمین است که در سرتاسر دوره‌های زمین‌شناسی وجود داشته است» (Lotman, 1990: 125-129) لوتمان سپهر نشانه‌ای را فضایی انتزاعی می‌داند (Noth, 2014: 12) براین اساس، لوتمان فضایی را طرح می‌کند که تمامی آنچه در دل یک فرهنگ شکل می‌گیرد، بالنده می‌شود، تداوم پیدا می‌کند و متحول می‌شود درون یک سپهر نشانه‌ای قرار دارد که آن سپهر به تمام ارکانِ درون خود احاطه و سلطه دارد. از نظر لوتمان، درون سپهر نشانه‌ای است که نشانه‌ها همواره شکل می‌گیرند و رمزگذاری می‌شوند؛ در اینجا منظور از نشانه‌ها تمام چیزهایی هستند که در قالب زبان تولید می‌شوند و قادر به ساختن متن فرهنگی هستند. منظور از زبان نیز، در واقع ابزار ساخت هر نوع متنی است که صدایی در عرصه‌ی فرهنگ دارد و جهانی از نشانه‌ها را می‌سازد، از موسیقی و هنرهای سنتی گرفته تا آداب و رسوم و رفتار و ساختارهای رسمی. اینجاست که عرصه‌ی گوناگونی فرهنگ شکل می‌گیرد و ساختارهای نشانه‌ای متفاوتی در دل فرهنگ بروز پیدا می‌کند. از این منظر سپهر نشانه‌ای «موقعیتی برای توسعه‌ی فرهنگ است» (Lotman, 1990: 125)؛ در نتیجه برای شناخت هر فرهنگی باید به سپهر نشانه‌ای آن وارد شد.

براساس این نظریه، در عرصه‌ی فرهنگ، هم‌نشینی نشانه‌ها در کنار یکدیگر متن را می‌سازد. این متن‌ها گستره‌ی فراگیری از مناسبات فرهنگ عامیانه تا تولیدات نخبگان جامعه دارند. بنابراین هرچه در فرهنگ باشد تبدیل به متن می‌شود، از انواع هنرهای سنتی گرفته تا سازه‌های معماری و آیین‌ها و مناسک که لوتمان این متن‌ها را «به‌عنوان کارکردهای فرهنگ و اندام‌های فرهنگی» می‌داند (پاکتچی و سرفراز و آشنا و کوثری، ۱۳۹۶: ۸۴). در واقع انواع متن‌ها هم در کنار هم بر سازنده و نماینده یک فرهنگ کلی هستند. از این دیدگاه، هر یک از انواع هنرها نیز با زبان مختص به خود، سازنده‌ی یک متن درون فرهنگ است و درون فضایی قرار می‌گیرد که همان «سپهر نشانه‌ای» است. در واقع تمامی پدیدارهای نشانه‌های درون متن‌های متعدد یک فرهنگ، غرق در پیوستاری هستند که به‌طور خاص سازمان یافته‌اند، یعنی «سپهر نشانه‌ای». از نظر لوتمان، خودِ فرهنگ نیز یک متن است، متنی سراسر تشکیل‌یافته از نشانه‌ها و رمزگان‌هایی که اساس فرهنگ را می‌سازند. حال چنانچه هر متن، مانند گونه‌های هنری، بخواهد درون کلیت متن فرهنگ مشروعیت پیدا کند نیازمند است تا خود را با نظام نشانه‌ای درون فرهنگ هماهنگ کند؛ بنابراین می‌توان گفت منظور از فرهنگ، قلمروی نشانه‌ای است که زیست و گونه‌های مختلف نمودهای فرهنگی را معنا می‌بخشد و حریم‌های فرهنگی را مشخص می‌کند، این قلمرو یا فضای نشانه‌ای همان سپهر نشانه‌ای است. حال پرسش این است که این سپهر نشانه‌ای چه ساختاری دارد؟

ساختار سپهر نشانه‌ای مانند ساختار یک سلول از هسته یا مرکز، محیط پیرامون یا لایه‌های تراوایی و مرز تشکیل شده است. قانون بخشی از ساختار هسته‌ی سپهر نشانه‌ای است. در واقع مرکز یا هسته‌ی سپهر نشانه‌ای نمایانگر اصول و قواعد و در نتیجه خودبیانگری آن سپهر نشانه‌ای است. این خودبیانگری در لایه‌های تراوایی به کمال گرایی می‌رسد. لایه‌های تراوایی، منطبق با هسته‌ی سپهر نشانه‌ای، از آن اعتبار می‌گیرند و درعین‌حال موقعیت آن را تحکیم می‌کنند؛ بنابراین هسته «مرکز» است و دیگر لایه‌ها «پیرامون» آن هستند. این لایه‌ها به هر تعدادی باشند، در نهایت به «مرز» می‌رسند؛ یعنی ناحیه‌ای مماس بر دیواره‌ی سپهر نشانه‌ای. دیواره‌ی آخرین لایه‌ی تراوایی، که جهان «نافرهنگ» یا «دیگری» را از نظام فرهنگی درون سپهر نشانه‌ای جدا می‌کند، کارکردی همانند مرز میان دو کشور دارد.

هر سپهر نشانه‌ای با فرهنگ درون خود مجموعه‌ای از ارزش‌ها را در قالب نظام نشانه‌ای بازتولید می‌کند که «فرهنگ» یا «خود» نامیده می‌شود و هرآنچه خارج از این فضا باشد «نافرهنگ»[۵] یا «دیگری» است. درعین‌حال فرهنگ برای ماندگاری به پویایی نیاز دارد و لایه‌های پیرامون مرکز یا حاشیه‌ها بستر این پویایی را فراهم می‌کنند. به بیان دیگر، حاشیه‌ها عامل پویایی فرهنگ و تداوم آن هستند و بسیاری از موارد فرهنگی که روزگاری حاشیه‌ای محسوب می‌شدند، به مرور، جریان مرکزی می‌شوند و این روندی است که در هر فرهنگی در ابعاد گوناگون رخ می‌دهد. چراکه «خود» برای تداوم، درعین‌حالی که نیاز دارد خود را از «دیگری» متمایز کند، هم‌زمان نیازمند تعامل با «دیگری» نیز هست. فرایندی که همیشه بین فرهنگ «خودی» و فرهنگ «دیگری» صورت می‌پذیرد فرایند

«ترجمه» است. از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی «ترجمه یعنی زندگی در مرز بین فرهنگی، به شگفتی‌های دیگری نگریستن، آن‌ها را برگرداندن، از آنِ خود کردن، خودی کردن، راه‌دادن و درعین‌حال راه‌ندادن» (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۴۷). این کار کمک می‌کند تا فرهنگ خودی در ارتباط با فرهنگ دیگری دائم خود را ترمیم کرده و چه‌بسا انگاره‌های تازه‌ای بیافریند. به گفته‌ای دیگر، با جذب و درک متون جدید، فرهنگ دچار نوآوری شده و می‌تواند ویژگی‌های خود را درک کند[۶]. برای این کار، سپهر نشانه‌ای ابتدا دیگری را شناسایی کرده و برای آنکه بتواند آن را درون خود جای دهد آن را مطابق با اصول و قوانین خود ترجمه می‌کند و آنگاه آن را به‌عنوان یک موضوع پذیرفته‌شده در حیطه‌ی نظم خود قبول می‌کند. حال هر عنصری برای ورود به درون سپهر نشانه‌ای یا به عبارتی ترجمه‌شدن نیازمند عبور از مرز این سپهر است. مرز مثل تنگه‌ی باریکی پیام‌ها را از فضای بیرون به داخل سپهر نشانه‌ای راه می‌دهد، پیام‌هایی که پس از گذر از صافی مرز با گذرکردن از لایه‌های متعدد تراوایی درون سپهر و انطباق با آن‌ها به جزئی از نظام فرهنگی داخل سپهر نشانه‌ای تبدیل می‌شوند. به تعبیری آنچه از مرز می‌گذرد خود را با شرایط آن سپهر نشانه‌ای تطبیق می‌دهد و از امر «بیگانه» به امری «آشنا» تبدیل می‌شود.

نگارگری و جهان فرهنگی پهلوی اول

با برآمدن سلسله پهلوی، تلاش تمام دولتمردان و در رأس همه‌ی آن‌ها، رضاخان، پایه‌ریزی یک نظم جدید فرهنگی بود تا بتوانند به اهداف خود نائل شوند. تغییر پوشش مردان، کشف حجاب، تغییر تاریخ از قمری به شمسی و بسیاری از تحولات دیگر به‌منظور آفرینش نشانه‌های جدید و طرح یک الگوی فرهنگی تازه بود. در پی‌ریزی این نظم جدید، هرآنچه به شکل سنتی مانع تحقق آن بود از گردونه‌ی این سپهر فرهنگی جدید طرد می‌شد. در نتیجه با توجه به ساختار سپهر فرهنگی پهلوی اول مشروعیت هر نوع کنش فرهنگی منوط به قرارگیری در نظام نشانه‌ای درون آن بود؛ بنابراین حوزه‌های مختلف فرهنگی این دوران برای مشروعیت و حمایت، نیازمند تطبیق با گفتمان حاکم درون این سپهر فرهنگی بودند. در این بین، تجددگرایی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های سپهر فرهنگی پهلوی اول از مهم‌ترین ارکان هژمونی فرهنگی آن دوران به‌شمار می‌رفت. تجددگرایی در هنر نیز به معنای نوگرایی در ساختار و محتوای هنر بود؛ در نتیجه حمایت از زبان نوی هنری در مرکز تحولات هنری عصر پهلوی قرار گرفت.

پیش از دوران پهلوی و براساس تحولات هنری و تغییر ذائقه زیبایی‌شناختی، به‌تدریج طبیعت‌گرایی در نقاشی شکل رسمی هنر مورد وثوق سیاست‌گذاری فرهنگی شد؛ بنابراین با حمایت دولتمردان مشروطه‌خواه، این نظم زیبایی‌شناسی با مدرسه صنایع مستظرفه در نظام آموزشی نقاشی ایران، جایگاه خود را تثبیت کرد و الگوی رسمی آموزش نقاشی شد. اساس آموزش طبیعت‌گرایی در نقاشی بر پایه‌ی وفاداری به نوعی نگاه واقع‌گرایانه بود که از معیارهای زیبایی‌شناختی اروپایی تبعیت می‌کرد؛ یعنی آنچه که تا حد زیادی در برابر سنت دیرین ذهن‌گرایانه و آرمان‌گرایانه‌ی نقاشی ایرانی قرار داشت. این روند طی دوران پهلوی اول نیز همچنان ادامه پیدا کرد و با تأسیس دانشکده هنرهای زیبا عملاً در کانون نظام زیبایی‌شناسی نقاشی ایران قرار گرفت. طی این دوران دیگر گونه‌های هنری –هرچقدر هم پرطرفدار– از جمله باقی‌مانده‌ی سنت نقاشی قاجاری که بیشتر روی اشیای تزئینی کار می‌شد یا نقاشی خیالی‌نگاری و حتی نگارگری در حاشیه‌ی این جریان رسمی قرار گرفتند. حال سؤال اینجاست که نگارگری به‌عنوان یک هنر سنتی چگونه توانست جایگاه خود را در دل این نظام تجددخواه به‌دست بیاورد؟ بدیهی است هر جریان هنری از جمله نگارگری برای ورود به این نظام فرهنگی جدید باید قوانین این میدان فرهنگی را رعایت کرده و با آن سازگار شود.

علی‌رغم اینکه تجدد به‌عنوان یک مؤلفه‌ی مهم اولین لایه‌ی تراوایی سپهر فرهنگی ایران در نظر گرفته شد، اما ساخت ایران جدید نیازمند هویت تازه‌ای بود تا از بطن تاریخ، در پرتو آن بتواند به یک وفاق ملی برسد. این کار کمک می‌کرد تا با شکل‌دادن پیوندی بین اقوام مختلف ایرانی، حکومت پهلوی بتواند در جایگاه مروج و پاسدار این هویت جدید، حقانیت و مشروعیت سیاسی، اجتماعی و تاریخی خود را به‌دست بیاورد و حفظ کند. فروپاشی قاجاریان و تضعیف جایگاه ایران در میان اقوام متکثر داخلی نیاز به ساختن یک هویت تاریخی محکم که بتواند همه اقوام ایرانی را زیر یک گفتمان جمع کند ضروری می‌نمود، ضمن اینکه نظم بین‌المللی جدید و تمایل ایران برای ورود مقتدرانه به آن نیز این نیاز را تشدید می‌کرد. در شرایطی که سیاست‌گذاران سکولار پهلوی تمایلی به کاربست مذهب در ساخت این هویت جدید نداشتند و موفقیت ایرانِ آینده را در کمرنگ‌شدن کارکرد مذهب می‌دیدند، تاریخ کهن ایران و ارزش‌های «ملی‌گرایانه» اهمیت پیدا کرد. در واقع از مهم‌ترین دلایلی که باعث شد نگارگری بتواند به درون نظم تجددخواه پهلوی ورود کند، همین ایدئولوژی «ملی‌گرایی» بود. حمایت از ایدئولوژی ملی‌گرایی باعث می‌شد تا بخشی از تولید محتوا در ادبیات و فرهنگ این دوران حول محور آن قرار بگیرد؛ در نتیجه از هنر این توقع می‌رفت تا در راستای پیشبرد سیاست‌های دولت پهلوی جنبه‌های گوناگون ملی‌گرایی را تقویت کند.

ملی‌گرایی در هنر آن چیزی بود که می‌توانست با فیلترکردن کژی‌های تاریخی، میراث فرهنگی و ادبی گذشته پر شکوهِ پیشینیان را به حکومت پهلوی پیوند بزند؛ بنابراین ملی‌گرایی در هنر نمی‌توانست خود را نشان بدهد مگر اینکه آثاری ساخته شوند که نشانه‌های ارجاع به گذشته شکوهمند ایران را در خود داشته باشد. در نتیجه هنرهای سنتی مهم شدند؛ چرا که آن‌ها به مثابه پاره‌ای از هویت تاریخی ایران، نشان قدمت و ذخیره‌ی فرهنگ، شکوه و زیبایی تاریخ ایران بودند. بنابراین از همان سال‌های ابتدایی دوران پهلوی حمایت از هنرهای سنتی با برچسب «هنرهای ملی» و «صنایع قدیمه» مورد توجه سیاست‌گذاران فرهنگی وقت قرار گرفت. سیاست‌های باستان‌گرایی و ملی‌گرایی پهلوی نیاز داشتند تا الگوهای بارز فرهنگی را بازشناسی کنند؛ یکی از مهم‌ترین اقدامات در این زمینه تأسیس «انجمن آثار ملی» در سال ۱۳۰۱ بود که با ریاست محمدعلی فروغی و نیابت سیدحسن تقی‌زاده، هدف خود را حفظ و مرمت بناهای تاریخی و تجلیل از رجال فرهنگی می‌دانست (مختاری اصفهانی، ۱۳۹۲: ۶۴۸–۶۵۸). خطابه فروغی در ارتباط با اهداف انجمن آثار ملی به سال

۱۳۰۶، اشاره‌ای به اهمیت بازیابی هویت تاریخی است:

ایرانی‌ها باید صنایع قدیمه‌ی خود را احیا کنند و دوباره مثل پدران خود هنرمند شوند. حفظ آثار ملی متوقف بر این است که مردم حس و ذوق این کار را داشته باشند و بیدار کردن این حس یکی از وظایفی است که انجمن آثار ملی برعهده دارد (فروغی، ۱۳۸۷الف: ۲۳).

از مهم‌ترین اهداف این انجمن نیز حمایت از هنرها بود تا بتواند از طریق آن‌ها به پرورش ذوق از طریق آموزش عمومی دست یابد. (نک: قلی‌پور، ۱۳۹۷) در این راه، انجمن شعار خود را «احیای هنر گذشته ایران، گشاینده‌ی راه پرفروغ آینده است» قرار داد (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۱۳۸۹). در این مقطع یک بار دیگر همانند دیگر دوران‌های تاریخی در برهه‌هایی مهم‌ترین سفارش‌دهنده و حامی هنرمندان خودِ حکومت پهلوی شد. مصداق بارز آن کاخ مرمر است که در آن جلوه‌ای از هم‌نشینی مجموعه هنرهای سنتی را که در کنار هم قرار گرفته‌اند به معرض نمایش می‌گذارد.

انجمن آثار ملی و مدرسه صنایع قدیمه نیز از نهادهای حامی و مشروعیت‌بخش به این هنرها شدند؛ امری که باعث شد تا ایدئولوژی فرهنگیِ پهلوی مورد توجه بیشتری قرار بگیرد. در دل همین سیاست‌های فرهنگی بود که نگارگری نیز اهمیت تازه‌ای پیدا کرد و تبدیل به یکی از مهم‌ترین شاخه‌های هنری سنتی ایران شد. در این میان مدرسه صنایع قدیمه به‌واسطه حضور شخصیت‌های محوری از جمله هادی تجویدی و جمع شاگردانی که همگی از استادان صاحب نام نگارگری عصر خود شدند باعث شکل‌گیری مکتبی خاص در نگارگری این دوران شد و توانست به یکی از کانون‌های احیای هنرهای سنتی در ایرانِ عهد پهلوی تبدیل شود. این مدرسه با آموزش نگارگری در سطح عمومی جامعه، توانست نحوه‌ی آموزش نگارگری را از نظام استاد-شاگردیِ سنتی به یک نظام آکادمیک هدایت کرده و جایگاه تهران را در تاریخ نگارگری ایران برجسته نماید؛ تاجایی که برخی از هنرمندان این مدرسه زیر عنوان مکتب تهران دسته‌بندی می‌شوند. در واقع گفتمان فرهنگی دوران پهلوی اول یک سپهر نشانه‌ای به‌وجود آورد که تبدیل به الگویی برای تداوم این هنر در دوران بعدی شد.

سپهر نشانه‌ای نگارگری دوران پهلوی اول: مکتب اصفهان هسته‌ی سپهر نشانه‌ای

همان گونه که ذکر شد در سپهر فرهنگی شکل گرفته در دوران پهلوی اول فضای هنر، رنگ و بوی ملی‌گرایانه پیدا کرد و هنرهای ملّی و سنتی دوباره رواج یافتند و نگارگری هم به‌عنوان یک هنر ملّی دوباره احیا شد و رونق پیدا کرد. این نگارگریِ از نو احیاشده یک سپهر نشانه‌ای را شکل داد که مطابق نظریه لوتمان از یک هسته و چند لایه‌ی تراوایی تشکیل می‌شد. همان گونه که لوتمان می‌نویسد «در هسته یا مرکز، مهم‌ترین یا به تعبیری ثابت‌ترین مؤلفه و در لایه‌های تراوایی، متغیرهای مؤثر در تشکیل این سپهر قرار می‌گیرند» (Lotman,1990: 140). با استناد به تعریف لوتمان از هسته و با توجه به جایگاه اساسی و نقش بنیادین نگارگری مکتب اصفهان در نگارگری دوران پهلوی اول، می‌توان آن را به‌عنوان هسته‌ی سپهر نشانه‌ای نگارگری این دوران درنظر گرفت. منظور از مکتب اصفهان بیش از هر چیز تکامل‌یافته‌ی سبک نگارگری رضاعباسی بود که از مهم‌ترین ویژگی‌های این سبک تمرکز بیشتر روی شخصیت‌پردازی و از نظر تکنیکی، شیوه‌ی قلم‌گیری بود.

اما چرا باید مکتب اصفهان را به‌عنوان هسته‌ی سپهر نشانه‌ای نگارگری پهلوی در نظر گرفت؟ طی دوران قاجار، روند نقاشی در شهرهایی مانند تبریز و شیراز که پیشینه‌ی طولانی در نقاشی ایرانی داشتند، تا حد زیادی از نگارگری دور شده بود و به فرنگی‌سازی گرویده بود. حتی در خود اصفهان نیز جریان غالب فرنگی‌سازی بود؛ اما با وجود این، نگارگری همچنان مخاطبان خود را از دست داده بود و برخی هنرمندان میراث داران آخرین نسل از هنرمندان شاخص نگارگری ایرانی چون رضاعباسی، معین مصور، افضل حسینی و غیره بودند. یکی از دلایل دیگری که نقش اصفهان را در نگارگری این دوران برجسته می‌شناخت و باعث شده بود تا رونق نسبی پیدا کند بازار بود. در این میان نقش مجموعه داران و محققان حائز اهمیت بود. علاقه‌ی ایشان به نگارگری باعث شده بود تا بازار پر رونقی از نقاشی اصیل تا کپی‌برداری از آثار قدما به‌ویژه در اصفهان شکل بگیرد. عمده مخاطبان نگارگری به‌ویژه خارجی‌ها علاقه‌مند به شیوه‌ی نگارگری اصفهان بودند و همین باعث می‌شد تا شیوه‌ی اصفهان همچنان طرفداران خود را داشته باشد. حسین مصورالملکی دراین‌باره می‌گوید:

> *با رفتن قاجارها نگارگری ایران تکان مختصری خورد. فرنگی‌ها دسته‌دسته به ایران آمدند و نگارگری‌های سبک صفوی مشتریان پر و پاقرصی پیدا کرد. اروپائیان شیفته‌ی این سبک بودند، به‌خصوص آن دسته از جهانگردانی اروپایی و آمریکایی که به عتیقه علاقه داشتند، نگارگری‌های شیوه‌ی صفوی را به هر قیمتی می‌خریدند. نقاشان ایرانی که بازار هنر صفویه را گرم دیدند به تصویر نگارگری‌های عهد صفویه روی آوردند که من هم یکی از آن‌ها بودم.* (کریمی، ۱۳۴۳: ۴۹)

حسین بهزاد نیز در ارتباط با گرایش عمومی به نگاره‌های شیوه‌ی اصفهان می‌گوید:

> *در دوران خردسالی، زمانی که در حجره برای حسن آقای پیکرنگار کار می‌کرد، کارهای رضا عباسی و دیگر استادان قدیمی قیمتی نداشت. رفته‌رفته دلال‌ها که دیدند خارجی‌ها این نوع کارها را بیشتر می‌خرند، همه‌ی آن‌ها را خریدند و به خارج فرستادند. کارهای قدیمی که تمام شد، شروع کردند به ساختن تقلبی آن‌ها که نو را به‌جای کهنه بفروشند. در این موقع همه‌ی نقاش‌ها سبک کار خود را عوض کردند و به سبک سیصد سال پیش کار کردند.* (میربها، ۱۳۵۰: ۸۵-۸۶)

از دیگر دلایلی که نقش اصفهان را برجسته می‌کرد وابستگی شیوه‌ی نگارگران آن دوران به مکتب اصفهان بود.

هنرمندانی که به‌عنوان بنیان‌گذاران نگارگری دوران پهلوی شناخته می‌شوند نگارگری را در قالب شیوه‌ی اصفهان فرا گرفته و بنیاد کارشان را بر پایه‌ی آن گذاشته بودند؛ البته این نکته را هم نباید از نظر دور داشت که دیگر سبک‌های نگارگری آن دوران برای هنرمندان تا حد زیادی

ناشناخته بود و مهم‌ترین منابع الگوبرداری نگارگران نمونه‌های مکتب اصفهان بود؛ ضمن اینکه از نظر ذائقه‌ی زیبایی‌شناسی نیز فاصله‌ی زیادی بین شیوه‌ی اصفهان با شیوه‌ی دیگر مکاتب قدیمی‌تر ایرانی برقرار بود. این امر باعث می‌شد تا گرایش به تأثیرپذیری از دیگر مکتب‌ها –در صورت در دسترس‌بودن– آن‌گونه که باید موردتوجه نگارگران نباشد و گسست‌های تاریخی نیز باعث شده بود تا بسیاری از نگارگران آن دوران با الگوهای پیش از مکتب اصفهان ناآشنا باشند. به اضافه‌ی اینکه اساساً مطالعات نظری در مورد نگارگری ایران و شناخت شیوه‌های آن و هنرمندانش عمدتاً به دوران پهلوی اول برمی‌گردد که آن هم خارج از مرزهای ایران بود، در نتیجه علی‌رغم وجود مکاتب متعدد نگارگری، نگارگران آن‌گونه که باید اطلاع چندانی از این شیوه‌ها نداشتند. در واقع شروع آشنایی بیشتر و تأثیرپذیری نگارگران دوران پهلوی اول از دیگر مکاتب پس از تثبیت جریان نگارگری در آن دوران بود، یعنی زمانی که منابع مطالعاتی در دسترس قرار گرفت و فرصتی برای مطالعه‌ی آثار قدما فراهم شد. در این میان باز هم نقش خارجی‌ها و علاقه‌ی آن‌ها به مکاتب نگارگریِ پیش از اصفهان بی‌تأثیر نبود.

اکبر تجویدی دراین‌باره می‌گوید:

> *چنین پیداست که در این دوران، ازآنجاکه دل‌بستگان به هنرهای سنتی ایرانی از اطراف جهان به ایران می‌آمدند و سراغ نقاشی‌های سبک پیشین را می‌گرفتند، کم‌کم پرداختن به نگارگری به سبک دوران صفوی و تیموری در ایران میان هنرمندان متداول شده است.* (تجویدی، ۱۳۷۵: ۱۸۱–۲۰۸)

نتیجه این شد که اصول زیبایی‌شناختی مکاتب دیگر نیز به نگارگری این دوران راه پیدا کرد. در هرصورت با توجه به نقش محوری مکتب اصفهان در آن دوران، اصفهان سردمدار و مکتب اصفهان مهم‌ترین منبع اصالت در نگارگری آن دوران شد. سنت نگارگری اصفهان از دو وجه بر روند نگارگری آن دوران تأثیر گذاشت، یکی شکل‌دادن به سبک شخصی هنرمندان مستقلی مانند حاج مصورالملکی و دیگری جریانی که در پایتخت با عنوان «مکتب تهران» زیر نظر هادی تجویدی شکل گرفت. هادی تجویدی[۷] را می‌توان شخصیتِ محوری در پی‌افکندن الگوی جدید نگارگری در دوران پهلوی اول در نظر گرفت. او به‌عنوان مهم‌ترین چهره و بنیان‌گذار مکتب تهران، خود فرزند محمدعلی سلطان‌الکتاب اصفهانی، تذهیب‌کار و خوشنویس بنام، و خواهرزاده و شاگرد میرزا آقاامامی[۸] از مهم‌ترین هنرمندان اصفهان بود. هادی تجویدی با ورود به مدرسه صنایع قدیمه طی هشت سال نگارگران بسیاری را آموزش داد و باعث شد تا اسلوب مکتب اصفهان بنیان نگارگری این دوران و این شیوه معیار قرار بگیرد (افتخاری، ۱۳۸۱: ۳۳). دیگر هنرمندان مطرح دوران پهلوی اول، چون حسین بهزاد، علی مطیع، علی کریمی و زاویه نیز همه از شاگردان هادی تجویدی و ادامه‌دهنده‌ی سبک وی در نگارگری و به‌عبارتی دنباله‌روی شیوه اصفهان بودند. هادی تجویدی ارزش و اعتبار خاصی برای هنرمندان گذشته در مکتب صفوی، به‌ویژه مکتب اصفهان و به‌خصوص رضا عباسی، قائل بود و در آموزش و رواج آن می‌کوشید؛ اما سنت نگارگری اصفهان به‌عنوان هسته‌ی این سپهر فرهنگی با لایه‌های تراوایی‌ای پیوند می‌خورَد که یکی از آن‌ها مطابق با رویکرد تجدد گرایانه دوران پهلوی اول بود که در نگارگری، پیش از هرچیز در تأثیرپذیری آن از مبانی نقاشی اروپایی دیده می‌شود.

لایه‌ی تراوایی اول: تأثیرپذیری از مبانی نقاشی اروپایی

نگارگری دوران پهلوی اول مانند دیگر ادوار تاریخ این هنر دربرگیرنده مجموعه تأثیرپذیری‌ها و بدعت‌هایی بود که تا حدّ زیادی با مؤلفه‌های فرهنگی آن دوران هماهنگ بود. نگارگری ایرانی که در هر دوران، بخشی از سنت تصویری سرزمین‌های دیگر را پذیرفته بود، بار دیگر بخشی از تحولات تاریخی خود را در تأثیرپذیری از نقاشی غرب تجربه کرد. تأثیر از نقاشی اروپایی امری تازه در نقاشی ایرانی نبود و از همان دوران اوج مکتب اصفهان رفته‌رفته جریانی موازی در نقاشی ایرانی بروز پیدا کرد که حاصل تأثیرپذیری نقاشان ایرانی از نقاشی اروپایی بود آنچه که به فرنگی‌سازی مشهور گشته و در دربار زند و قاجار تثبیت و جریان غالبِ نقاشی ایرانی شد. هرچندکه در دهه‌های پایانی دوران قاجار خودِ فرنگی‌سازی به یک جریان سنتی مبدل گشته و با شیوه نقاشی طبیعت‌گرای اروپایی به حاشیه رانده شد.

در روند طبیعت‌گرایی در نقاشی قاجار جدا از تغییر الگوهای زیبایی‌شناختی، نقش صنایع مستظرفه و در رأس آن کمال‌الملک بسیار بارز بود، در تاریخ هنر ایران، زمانی دربارها نظام‌بخش روند هنر و مسئول هدایت آن بودند اما، با تأسیس مدرسه صنایع مستظرفه رسماً یک نهاد آموزشی این نقش را برعهده گرفت. در این میان کمال‌الملک با شخصیت نمادین و کاریزماتیک خود به‌عنوان یک معلم و تا حدی فراتر در نقش یک مرشد توانست تأثیر زیادی روی جریان نقاشی این دوران بگذارد. به مرور، بسیاری از علاقه‌مندان هنر با گرایش‌های مختلف از جمله نگارگران جذب این مدرسه شدند. به‌طوری که بسیاری از هنرمندان نگارگری دوره پهلوی اول دانش‌آموخته‌ی شخص کمال‌الملک بوده و یا در مدرسه‌ی صنایع مستظرفه اصول نقاشی را آموختند. هادی تجویدی پس از سفر به تهران، در مدرسه‌ی کمال‌الملک ضمن تعلیم و تدریس آبرنگ، خود نیز نزد کمال‌الملک به آموختن فنون کلاسیک پرداخت (بیگمرادی، ۱۳۹۴: ۴۵). ابوطالب مقیمی تبریزی نیز پس از اتمام دوره‌ی دبیرستان، نقاشی را برای بیان حالات و روحیات خود برگزید و به مدرسه‌ی کمال‌الملک (صنایع مستظرفه) وارد شد (افتخاری، ۱۳۸۱: ۴۴). علی کریمی پس از گذراندن سال اول و دوم دبیرستان، دبیرستان را ترک کرد و به تنها مدرسه و مکتب نقاشی آن زمان یعنی «صنایع مستظرفه» رفت (همان، ۵۱). بنابراین الگوی طبیعت‌گرایی در نقاشی خواه‌ناخواه وارد نگارگری این دوران شد. از مهم‌ترین تأثیراتی که طبیعت‌گرایی بر نقاشی این دوران گذاشت، گرایش به پرسپکتیو یا ژرف‌نمایی، گرایش به سایه‌روشن، رعایت آناتومی بدن انسان و تمایل به شخصیت‌پردازی در چهره‌ها و بیان احساسات آن‌ها بود.

از این پس، نگارگران آن دوران به اشکال مختلف کوشیدند که آموزه‌ها و تجربیاتی را که از نقاشی اروپایی کسب کرده بودند وارد نگارگری کنند؛ از جمله هادی تجویدی که با ترکیب شیوه‌ی صفوی و آموخته‌هایش از

طبیعت‌گرایی، پیوند جدیدی از تلفیق دو سبک متفاوت را در نقاشی ایرانی ایجاد کرد که الگوی شاگردان او در مکتب تهران شد. یکی از نمونه‌های بارز این تلفیق زیبایی‌شناختی تابلوی *فردوسی در دربار سلطان محمود* اثر هادی تجویدی است (تصویر ۱). استفاده از پرسپکتیو یک‌نقطه‌ای و تلفیق آن با سامان‌دهی معماری از دستاوردهای مهم این تابلوست. در واقع گرایش به استفاده از پرسپکتیو شکلی از واقع‌نمایی را به‌همراه می‌آورد که می‌توان آن را از مهم‌ترین تحولات نگارگری این دوران دانست و هر هنرمندی به سبک خود آن را تجربه می‌کرد. یکی از نمونه‌های بارز آن را می‌توان در تابلوی *تخت‌جمشید، سلام عید نوروز* مصورالملکی دید که زاویه‌ی دید جدیدی در نگارگری ایران محسوب می‌شد. شیوه مصورالملکی در این نگاره به گونه‌ای است که مرز بین نقاشی و نگارگری را تا حد زیادی از بین می‌برد که بخش مهمی از آن به مقتضیات رویکرد واقع نمایی برمی‌گردد (تصویر ۲). هرچند گاه شیوه‌ی اجرای برخی نگاره‌ها آن‌قدر تغییر پیدا می‌کردند که در مرز بین نگارگری و نوعی نقاشی اروپایی قرار می‌گرفتند.

در این دوران، گرایش به بازنمایی طبیعت بیرونی در اندیشه‌ی هنرمندان رواج پیدا کرد و شناخت واقع‌گرایانه در مرکز قرار گرفت. برای نمونه، ابوطالب مقیمی تبریزی معتقد بود که هنرمندان باید برای فراگرفتن هنر نگارگری، نخست از تمام موجودات و طبیعت طراحی کنند و پس از آنکه ورزیده گردیدند و طبیعت را خوب شناختند، سپس به تقلید از طرح‌های نگارگری، به‌ویژه از دوران صفوی که پایه و بنیاد نگارگری است بپردازند (کاشفی، ۱۳۶۵: ۱۰۲).

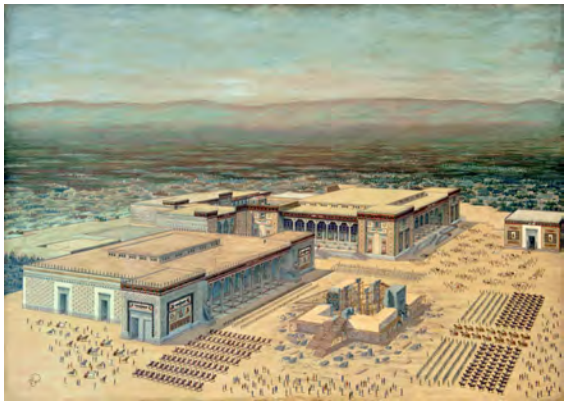
حسین بهزاد نیز به‌عنوان یکی از چهره‌های کلیدی این دوران با تأثیر از نقاشی اروپا، گرایش زیادی به ژرف‌گرایی و بیان احساسات در چهره‌پردازی پیدا کرد، از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار او تمایل به بیانگری چهره است که تا حد زیادی در برابر الگوی زیباشناختی نگارگری پیشین قرار داشت، تلاش برای نمایش حالات روان شناختی شخصیت‌ها باعث شده تا شخصیت‌های آثار وی از چارچوب‌های نمادین شخصیت‌پردازی در نگارگری سنتی فاصله بگیرند. او نیز همچون تجویدی با اضافه کردن پرسپکتیو به نگارگری سبب تحول در چهره‌پردازی و صورت‌سازی نگارگری ایرانی شد و با ایجاد اندکی سایه‌روشن به چهره‌ها به‌نوعی واقع‌گرایی در چهره‌سازی دست‌یافت و چهره‌ها را کاملاً ایرانی و امروزی کرد (افتخاری، ۱۳۸۱: ۳۹).

از دیگر ویژگی‌های این تأثیرپذیری از زیبایی‌شناسی طبیعت‌گرایانه توجه به تناسبات انسان و نسبت آن با محیط بود که به‌ویژه در رعایت آناتومی دیده می‌شد؛ در نتیجه آناتومی نیز تأثیر مهمی در نگارگری این دوران گذاشت و باعث تحول در بازنمایی اندام انسانی شد که نقش مهمی در نگارگری این دوران داشت. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که آناتومی به نگارگری اضافه می‌کرد فاصله گرفتن از وجوه نمادین و فرامادی مکتب‌های پیشین بود و به شخصیت درون تابلوها ماهیتی زمینی و ملموس می‌داد. در واقع رعایت آناتومی بدن شخصیت‌ها را در راستای نشان‌دادن حالات عاطفی و رفتار واقعی آن‌ها تقویت می‌کرد. این امر به‌ویژه در مواجهه با مفاهیم عاشقانه و جنبه‌های سکولار شکل گرفته در نگارگری این دوران تحقق یافته بود، تصویر کردن زنانی با اندام ظریف و عشوه‌گر که بدن را امری واقعی، ملموس و در دسترس نشان می‌دادند. آنچه در اینجا به‌عنوان یک اصل در نگارگری این دوران به‌وجود آمد تلاش این هنرمندان برای پیداکردن و رسیدن به یک زبان فردی نگارگری بود، آنچه که می‌توان آن را به‌عنوان یک لایه‌ی تراوایی دیگر ازسپهر نشانه‌ای نگارگری این دوران درنظر گرفت.

لایه‌ی تراوایی دوم: فردگرایی

فردگرایی در قالب تمایل به ایجاد یک سبک شخصی از مهم‌ترین ویژگی‌های نگارگری دوران پهلوی اول است. این فردگرایی بیش از هر چیز برآمده از نوگرایی در هنر بود که رفته‌رفته به یکی از مهم‌ترین گفتمان‌های هنری ایران تبدیل شد. آنچه بیش از هرچیز رهاورد آشنایی نگارگران با هنر جهانی و تنوع شاخه‌های مختلف نقاشی بود. دوران فعالیت نگارگران عصر پهلوی هم‌زمان با اوج جنبش‌های مدرنیستی در اروپا و تمایل به کشف زبان فردی بود؛ هرچند این نگارگران ایرانی نسبتی با مدرنیسم اروپایی نداشتند اما آشنایی ایشان با جهان هنرِ آن روزگار در تمایلشان به پیداکردن سبک و زبان فردی بی‌تأثیر نبود. مطالعه‌ی زندگی

تصویر ۱. *فردوسی در دربار سلطان محمود*، با تشعیر، تجویدی، هادی (۱۳۱۵ ش.)، ۴۳/۵×۳۴ سانتی‌متر. منبع: (افتخاری،۱۳۸۱)



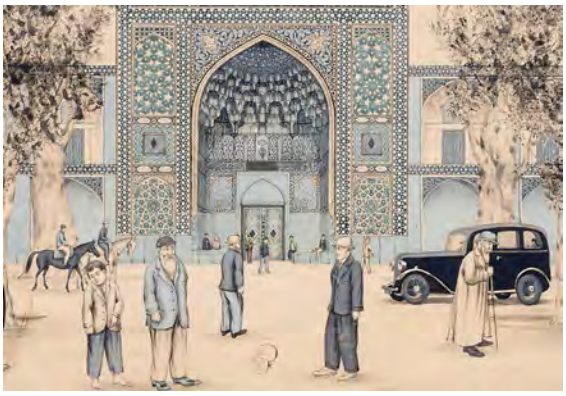
تصویر ۲. تخت‌جمشید، *سلام عید نوروز*، محمدحسین مصورالملکی (۱۳۲۰ش.)، ۱۰۰×۷۰ سانتی‌متر. منبع: (افتخاری،۱۳۸۱)

هنری هر یک از نگارگران دوره‌ی پهلوی اول، به‌ویژه پس از سفرهایی که به اروپا داشتند، نشان‌دهنده‌ی نوع و میزان تحول سبک فردی آن‌ها در نگارگری است. جان‌مایه‌ی این فردگرایی در میزان و نوع تلفیق میان سنت نگارگری و وام‌گیری از هنر غربی بود. حسین مصورالملکی سفر خود به اروپا را نقطه عطفی در زندگی هنری‌اش یاد می‌کند. او در اوایل دوره پهلوی به فرانسه رفت و شش‌ماه در پاریس ماند و سعی کرد روی مکاتب مختلف نقاشی غرب مطالعه کند. وی پس از بازگشت، تلاش کرد راه شخصی خویش را بازیابد (بیگمرادی، ۱۳۹۴: ۴۴). تلاش او برای ایجاد یک سبک فردی را در تلفیق دو شیوه‌ی نقاشی می‌توان دید که در تصویر (۳) به وضوح دیده می‌شود.

این سنت تلفیقی در دیگر هنرمندان نیز شکل گرفت و هریک از آن‌ها مبتنی‌بر تجربیات خود به‌دنبال پیداکردن سبک شخصی خود برآمدند. زاویه درباره پیداکردن سبک فردی خود و تأثیر از هنر اروپا این‌گونه گفته است که «پس از بازگشت از اروپا، بیش از گذشته به کارهای سنتی ملی از یک‌سو و تعلیم شاگردان خود از دیگرسو پرداختم، در رنگ‌آمیزی چهره‌های آثارم، همچون نگارگران گذشته، از رنگ‌های غیرواقعی استفاده نمودم تا هرچه بیشتر از شبیه‌سازی که منجر به شخصیت‌پردازی می‌شود، دوری نمایم؛ اما برای زیباساختن چهره‌ی شخصیت‌هایم به‌ناچار از سایه‌روشن استفاده نمودم» (افتخاری، ۱۳۸۱: ۴۹). حسین بهزاد نیز سفر به فرانسه را عامل اصلی تحول در نگارگری خود می‌داند و می‌نویسد «این سفر سرآغاز طلوع من بود. من در این سفر شکفته شدم و خودم را شناختم و پنجه‌های من از این پس شور و احساس نوظهور و تازه‌ای یافت» (بی‌نام، ۱۳۴۴: ۳۴).

جدای از این، برگزاری رویدادهای هنری در اروپا و دعوت نگارگران به نهادهای آن دوران نیز تأثیر مهمی بر آثار این هنرمندان گذاشت. تأثیر این رویدادها به‌ویژه در دو زمینه، یکی تلاش هنرمندان برای اصالت بخشیدن به آثار خود و دیگری به نمایش گذاشتن سبک شخصی‌شان در نگارگری بارز بود. برای نمونه، علی کریمی طی سفرهایی به اروپا در بسیاری از نمایشگاه‌های بین‌المللی شرکت کرد و به‌همراه زاویه چند نمایشگاه در انگلستان برگزار کردند. علی کریمی در نمایشگاه جهانی بروکسل در سال ۱۹۵۸ نیز برنده مدال طلا شد و توسط پنجاه‌وشش نفر استاد و کارشناس بین‌المللی هنر به سِمَتِ معاون اول هیئت ژوری بین‌المللی برگزیده شد. در همین نمایشگاه، علی مطیع نیز مدال طلا گرفت و زاویه هم با اهدای پرتره نگارگری به ژرژ ششم، پادشاه انگلستان، به دریافت تقدیرنامه و مدال طلا نائل گشت. (افتخاری،۱۳۸۱:۵۳) از دیگر اتفاقات تأثیرگذار حمایت‌هایی بود که از طرف شخصیت‌ها و نهادهای هنری از ایشان صورت می‌پذیرفت و همچنین جوایزی بود که به ایشان اعطا می‌شد. از جمله این هنرمندان حاج مصورالملکی بود که افتخارات بین‌المللی زیادی هم نصیبش شد از جمله تقدیر و اهدای یک قطعه مدال تاج‌گذاری ژرژ پنجم از طرف ملکه انگلستان به او، همچنین مورد تقدیر قرارگرفتن از سوی شخصیت‌های سیاسی وقت مانند چرچیل نخست وزیر سابق انگلستان، روزولت رئیس جمهور آمریکا، چیانک کای شک رئیس جمهور چین و عده‌ای دیگر، (کریمی، ۱۳۴۳: ۱۹) روندی که در دوران پهلوی دوم بیشتر نمود پیدا کرد. شرکت در نمایشگاه‌های مختلف هنری در خارج از کشور و توجه شخصیت‌های مطرح آن دوران به این هنرمندان نگارگر یکی از مهم‌ترین مشوق‌های ایشان برای پی‌افکندن یک شیوه فردی بود و همچنین انگیزه‌ای برای اینکه نگارگر ایرانی بخواهد زبان اثر هنری خود را وجهه‌ای جهانی بخشد؛ ضمن اینکه حضور پررنگ نگارگران در نمایشگاه‌های خارجی و اهدای کارهای آنان به چهره‌های سرشناس سیاسی می‌توانست چهره‌ی دولت پهلوی را فرهنگی جلوه دهد.

درهرصورت تلاش این هنرمندان برای زبان فردی کمک می‌کرد تا نقاشی آن‌ها از اثری تاریخی و عتیقه به یک ژانر نقاشی روز تبدیل شود و بتواند در گفتمان هنر ایران جایگاهی داشته باشد. به‌ویژه اینکه نقاشی‌های این هنرمندان به مثابه نمادهای فرهنگ و هنر ایران، از جمله هدایایی بودند که از طرف دولت ایران به سُفَرا و رئیس‌جمهوران دیگر کشورها نیز داده می‌شدند. آنچه این نقاشی‌ها را برای ساختار سیاسی جذاب می‌کرد، ظرفیت نگارگری برای بیان ایدئولوژی پهلوی از طریق هنر بود. نگارگری نه‌تنها قادر به بیان مضامین موردنظر پهلوی از جمله ملی‌گرایی و باستان‌گرایی بود، بلکه خودِ ساختار و قالب سنتی نگارگری که برآمده از تاریخ هنر ایرانی بود نیز یک نماد قدیمی و اصیل ملی و ایرانی به‌شمار می‌رفت.



تصویر ۳. *نمای خیابان مدرسه چهارباغ اصفهان*، **حاج مصورالملکی (اوایل قرن ۲۰)، ۲۲/۲×۳۶/۸ سانتی‌متر. منبع:** (www.christies.com)

لایه تراوایی سوم: افق معنایی غالب

از دیگر مواردی که باعث می‌شد تا نگارگری این دوران بتواند درون سپهر فرهنگی دوران پهلوی اول جایگاه و اهمیت پیدا کند بازنمود مضامین و موضوعاتی در راستای ایدئولوژی سیاسی و فرهنگ پهلوی اول بود که در این بین مضامین ملی‌گرایانه، نقش مهمی داشتند. پیوند میان نگارگری‌های دوران پهلوی اول با ادبیات ایران یکی از ویژگی‌های این سبک از نگارگری است که در راستای گفتمان ملی‌گرایی تحقق پذیرفت. از این جهت، اکثرِ نگارگری‌های این دوران براساس مضمون بیتی از حافظ یا خیام خلق‌شده و به همان بیت نام‌گذاری شده‌اند به گونه‌ای که اولگ گرابار می‌گوید گویی هر بیت نگارگری مختص به خود را در درون خود نهفته است (Sherve Simpson, 2015: 387).

نگارگری ایرانی به‌عنوان یک ژانر مهم هنری ریشه در سنت داشت و رسانه‌ی قدرتمندی برای بازنمایی تاریخ کهن ایرانی به‌شمار می‌رفت. به‌ویژه

که از دیرباز نیز پیوند محکمی بین نگارگری با حماسه ملی ایرانیان یعنی *شاهنامه* وجود داشت. در آن دوران، توجه به آنچه نشانی از ایران و ایرانی‌بودن داشته باشد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود، آنچه منجر به شکل‌گیری موجی از ملی‌گرایی در جامعه شده بود؛ این دیدگاه با تمرکز بر «ایران باستان» یا ایرانِ پیش از اسلام می‌کوشید تا توجه به مؤلفه‌های دینی و مذهبی را کم‌رنگ کند و به‌جای آن‌ها توجه به مضامین ملی، میهنی و تاریخی را جایگزین نماید. برخی از هنرمندان با رجوع به تاریخ و با فاصله گرفتن از ادبیات، رویدادهای تاریخ باستان ایران را موضوع قرار می‌دادند، این موضوعات به‌ویژه موردتوجه کانون قدرت بود که مصداق آن نقاشی‌های حسین طاهرزاده بهزاد در کاخ مرمر است. در این نقاشی‌ها، نگارگران سعی می‌کردند تا شکوه باستانی ایران را با زبان تغزلی نگارگری به تصویر بکشند که از نمونه‌های بارز این رویکرد تابلوی *تخت‌جمشید، سلام عید نوروز* اثر محمدحسین مصورالملکی است.

جدا از پرداختن به موضوعات ملی‌گرایانه، رفته‌رفته مضامین سکولار نیز رواج بیشتری پیدا کردند؛ موضوعاتی مانند عیش وسرمستی و می‌خوارگی در پیوند با بخشی از ادبیات غنایی و عاشقانه چون اشعار حافظ و خیام رونق گرفتند. درون‌مایه‌ی این‌گونه نگاره‌ها در قالب نوعی اطوارگرایی و احساسات‌گرایی، بر زندگی جهانی و لذت دنیوی تأکید می‌کرد، نمونه‌ی بارز آن نگاره‌هایی است که حسین بهزاد برای کتاب خیام کشید و یا تصاویری که بعدها محمد تجویدی برای دیوان حافظ خلق نمود.

مرز در سپهر نشانه‌ای نگارگری دوران پهلوی اول

همان‌گونه که گفته شد، مرز حکم یک فیلتر را دارد که جهان نشانه‌ای درون سپهر نشانه‌ای (خود) را از بیرون آن (دیگری) تفکیک می‌کند؛ حال چنانچه چیزی بخواهد از بیرون سپهر نشانه‌ای یا فضای «نافرهنگ» وارد آن شود نیاز دارد تا با گذر از مرزِ آن سپهر، خود را با نظام درون سپهر نشانه‌ای انطباق دهد، در این صورت است که به عنصری «خودی» تبدیل می‌شود. در سپهر نشانه‌ای نگارگری پهلوی اول، تمام مؤلفه‌های فرهنگی آن دوران از جمله تجددگرایی، سکولاریسم، ملی‌گرایی و باستان‌گرایی حکم مرزهایی را داشتند که در کنار یکدیگر سپهر نشانه‌ای هنر آن دوران را شکل می‌دادند؛ بنابراین نگارگری تنها با انطباق با مؤلفه‌های درون این سپهر بود که می‌توانست درون آن به بالندگی برسد. در واقع بدون گذار از مرزهای فرهنگی دوران پهلوی اول، هیچ‌یک از این مؤلفه‌هایی که شرح داده شد نمی‌توانستند حکم مؤلفه‌ای «خودی» را برای سپهر نشانه‌ای نگارگری دوران پهلوی اول داشته باشند. همان‌طور که بررسی شد بیشتر آثار نگارگری که به‌دست هنرمندان این دوره خلق می‌شد، نمونه‌ای تغییریافته و به‌روزشده از شیوه‌ی نگارگری مکتب اصفهان صفوی، به خصوص آثار رضاعباسی، بود. اینجا می‌توان گفت که شیوه‌ی اصفهان، به خصوص سبک رضاعباسی، نسبت به سپهر نشانه‌ای نگارگری دوران پهلوی اول همان «دیگری» است که با عبور از مرز هویت ملی در هسته‌ی سپهر نشانه‌ای نگارگری این دوران قرار می‌گیرد؛ مجموع نوگرایی‌هایی که نگارگران این دوران انجام می‌دادند نیز گذر از مرز تجددگرایی بود که نقش مهمی برای ساخت ایرانِ نوینِ موردنظر پهلوی داشت. عبور از مرز گفتمان‌های ایدئولوژیک نظام پهلوی نیز با پرداختن به مضامین و موضوعات غالب نگارگری این دوران محقق شد؛ در نتیجه گذر از این مرزها نشان داد که نگارگری ایرانی ضمن ریشه‌داشتن در هویت تاریخی ایران، قابلیت نوگرایی و البته بیان ایدئولوژی فرهنگی ایرانِ آن دوران را داشت؛ در نتیجه نگارگران این دوران با برداشتی که از نقاشی اروپایی داشتند هم بر اصالت تاریخی هنر ایران تأکید می‌ورزیدند و هم نظام جدیدی از هنر را پی می‌گرفتند که موردتوجه حکومت بود. در واقع آن‌ها از طریق فرایند «ترجمه» توانستند مؤلفه‌های بیرونی را وارد سپهر نشانه‌ای نگارگری آن دوران کرده و منجر به ابداع یک سنت التقاطی در هنر ایران شوند. آنچه لوتمان آن را جان‌مایه‌ی تاریخ هنر می‌داند، یعنی ظهور زبان جدیدی از هنر در متن یک فرهنگ یا به زبان خودش:

در تاریخ هنر، در هر صورت، آثاری که از دوره‌های پیشین فرهنگی به ما می‌رسند، در مقام عواملی زنده و فعال، در عرصه‌ی گسترش فرهنگی ایفای نقش می‌کنند. یک اثر هنری ممکن است «بمیرد» و دوباره زنده شود؛ چیزی که ممکن است یک روزی از مد افتاده تلقی شود، ممکن است که ناگهان مدرن شده و حتی بیانگر آن چیزی شود که در آینده قرار است اتفاق بیفتد. آنچه «کارآمد است» فقط مربوط به آخرین مقطع زمانی نیست، بلکه کل مجموعه تاریخی متون فرهنگی است (Lotman, 1990: 127).

نگارگران عصر پهلوی نیز تحت شرایطی که جو سیاسی و فرهنگی دوران پهلوی اول به‌وجود آورده بود، توانستند سنت نگارگری گذشته را در قالب زبانی متناسب با خواسته‌های روزگار خود تحول بخشند و در تاریخ هنر ایران تداوم دهند.

نتیجه‌گیری

در بررسی آثار هنرمندان نگارگری دوران پهلوی اول به‌ویژه مکتب تهران، اولین نکته‌ای که بسیار مشهود است پیروی آن‌ها از مکتب اصفهان و به‌ویژه تأثیرپذیری از رضاعباسی است. بهره‌گیری و پرداختن به اصول و قواعد نگارگری ایرانی اسلامی پیشین در واقع همان پایبندی به اصول و قواعد مکتب اصفهان، به خصوص آثار رضاعباسی است که هسته‌ی این سپهر نشانه‌ای را تشکیل می‌دهد. نگارگری اصفهان به‌عنوان هسته‌ی سپهر نشانه‌ای، مفهوم اصالت تاریخی و فرهنگی را بازنمایی کرد؛ در نتیجه در قالب مرکز می‌توانست دیگر لایه‌ها را به دور خود متحد کند. در گام بعدی تأثیرپذیری از مبانی زیبایی‌شناسی نقاشی اروپایی است که به‌شیوه‌های گوناگون صورت می‌گرفت، گرایش به حجم‌پردازی و عمق‌نمایی و بهره‌وری از سایه‌روشن‌ها و همچنین پرسپکتیو، المان‌هایی (عناصری) هستند که از نقاشی اروپاییِ این دوران وام گرفته شد و از طریق فرایند ترجمه شخصی هنرمندان وارد سپهر نشانه‌ای نگارگری شد. لازم به ذکر است که البته هر هنرمندی به شکلی از آن‌ها تأثیر گرفت و سفرهای آن‌ها به اروپا و آشنایی آن‌ها با جهان هنر در این مهم تأثیر بسزایی داشت.

هنرمندان این دوران به‌ویژه در تلاش برای دمیدن روحی تازه به هنری بودند که مدت‌ها از مرکز هنرهای تجسمی ایران به حاشیه رفته بود؛ در نتیجه هرکدام با گرایش شخصی برای شکل‌دادن به زبانی مختص به خود

تلاش می‌کردند. از نظر درون‌مایه‌های هنری، نگارگران این دوران، کم‌تر به شرایط روز و اجتماعی می‌پرداختند، در عوض ادبیات حماسی و تاریخ باستانی ایرانی و فضای غنایی اشعار ایرانی مانند خیام و حافظ از مهم‌ترین موضوعات مورد علاقه ایشان بود. همه این‌ها نمی‌توانست اتفاق بیفتد، مگر اینکه یک نظام فرهنگیِ پشتیبان آن‌ها را حمایت کند. گفتمان فرهنگی دوران پهلوی اول به گونه‌ای سپهر نشانه‌ای را تشکیل می‌داد که نگارگری این دوران باید نشانه‌هایی را تولید می‌کرد تا بتواند درون این سپهر فرهنگی معنا پیدا کند، مؤلفه‌هایی مانند ملی‌گرایی، باستان‌گرایی، نوگرایی و اصالت از مهم‌ترین مؤلفه‌های درون این نظام فرهنگی بود. سیاست‌های فرهنگی شکل گرفته در عصر پهلوی و تمایل به ساخت یک هویت جدید ایرانی، در عین توجه به تجددگرایی به گزیده‌ای از سنت‌ها و ارزش‌های تاریخی جامعه نیاز داشت و همین بستری مناسب برای اهمیت‌دادن به هنرهای سنتی از جمله نگارگری را در سیاست‌های فرهنگی حکومت پهلوی ایجاد کرد و فرصتی را فراهم نمود تا پس از نزدیک به سه سده نگارگری برهه‌ای جدید از تاریخ خود را آغاز کند.

در مجموع می‌توان چنین گفت که مکتب اصفهان در قالب هسته، حکم اصل و حقیقت سپهر نشانه‌ای نگارگری این دوران است که موجودیت سپهر نشانه‌ای نگارگری دوران پهلوی اول را به خود وابسته می‌کرد و همان گونه که لوتمان ویژگی‌های هسته را شرح می‌دهد، ماهیتی تاریخی، اصیل و تا حد زیادی غیرانعطاف‌پذیر داشت. مرکزیت شیوه اصفهان کمک کرد تا یک فضای نشانه‌ای ثابت و تثبیت‌یافته در قالب نگارگری پهلوی اول حول محور آن شکل بگیرد؛ اما در برابر، لایه‌های تراوایی اطراف آن از تنوع و تکثر و انعطاف بیشتری برخوردار بودند و نوعی پویایی را در نگارگری این دوران شکل دادند، آنچه که باعث شد انواع سبک‌های شخصی در نگارگری این دوران بُروز پیدا کند. در نهایت، ویژگی‌های نشانه‌ای هسته و لایه‌ها با دگرگونی‌ها و تحولاتی که پذیرفتند به شکل‌گیری ماهیت و موجودیت سپهر نشانه‌ای نگارگری دوران پهلوی اول منجر شد.

پی‌نوشت‌ها

1. Semiosphere. 2. Yuri Mikhailovich Lotman.
یوری لوتمان نشانه‌شناس روسی و بنیان‌گذار مکتب تارتو-مسکو است که در حوزه‌ی نشانه‌شناسی فرهنگی صاحب‌نظر است.

3. Mariana Sherv Simpson. 4. Vernadsky.
5. Non-Culture.
۶. برای مطالعه‌ی بیشتر نک: حسگر، b۱۳۹۰: ۲۰۱.
۷. هادی تجویدی (۱۳۱۸-۱۲۷۲).
۸. وی که به نسل هنرمندان پراعتبار سادات امامی تعلق داشت هنرمندی ذوالفنون بود و در بسیاری از شیوه‌های نقاشی ایرانی از جمله چهره‌پردازی و جانورسازی و گل‌ومرغ و نماسازی و طراحی نقوش قالی و کارهای روغنی و تذهیب و تشعیر و سایر شیوه‌های این فن دست قوی داشت (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۰، ج. ۳) وی به‌واسطه شخصیت و مهارت‌هایش توانست هنرمندان زیادی را جذب خود نماید و شیوه‌های سنتی نقاشی را به نسل جدیدی از هنرمندان انتقال دهد. درواقع چنانچه ردپای نگارگری دوران پهلوی اول را بخواهیم دنبال کنیم، وی دارای نقش مهمی در انتقال سنت‌های آن دارد.

فهرست منابع فارسی

افتخاری، محمود (۱۳۸۱)، *نگارگری ایرانی*، تهران: زرین و سیمین.
بیگمرادی، نرگس (۱۳۹۴)، *گمنام پرآوازه*، خراسان: پادیاب.
بی‌نام (۱۳۴۴)، ساعتی با استاد، *هنر و مردم*، ۳(۳۴)، ۴۱-۴۴.
پاکتچی، احمد؛ سرفراز، حسین؛ کوثری، مسعود و آشنا، حسام‌الدین (۱۳۹۶)، واکاوی نظریه فرهنگی «سپهر نشانه‌ای» یوری لوتمان و کاربست آن در زمینه تحلیل مناسبات دین و سینما، *راهبرد فرهنگ*، شماره ۳۹، ۷۳-۹۵.
تجویدی، اکبر (۱۳۷۵)، نقاشی ایرانی در سده اخیر، فصلنامه *دانشگاه انقلاب*، شماره‌های ۱۰۶-۱۰۷، ۱۸۱-۲۰۸.
دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۴)، *تحولات تصویری هنر ایران*، تهران: چاپ نشر نظر.
سجودی، فرزان (۱۳۸۸)، *ارتباطات بین فرهنگی: ترجمه و تأثیر آن در فرایندهای جذب و طرد*، تحقیقات فرهنگی ایران، شماره ۵، ۱۴۱-۱۵۴.
فروغی، محمدعلی (۱۳۸۷)، *مقالات فروغی*، جلد ۱، به کوشش محسن باقرزاده، تهران: توس.
قلی‌پور، علی (۱۳۹۷)، *پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی*، تهران: نشر نظر.
کاشفی، جلال الدین (۱۳۶۵)، *مینیاتورهای معاصر ایران*، فصلنامه هنر، شماره ۱۱، ۱۳۷-۸۸.
کریم زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۷۰)، *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*. جلد سوم. لندن: ناشر مؤلف.
کریمی، علی (۱۳۴۳)، حسین مصورالملکی (سیمای هنرمندان)، *فرهنگ و مردم*، دوره ۲۰، شماره ۲۴، صص ۴۷-۵۱.
مختاری اصفهانی، رضا (۱۳۹۲)، *کتاب پهلوی اول*، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.
میربها، ابوالفضل (۱۳۵۰)، *یادنامه بهزاد: شرح احوال استادحسین بهزاد و مختصری در تاریخ نقاشی ایران*، تهران: انتشارات اداره کل وزارت فرهنگ و هنر.

فهرست منابع لاتین

Lotman, Yuri (1990). *Universe of The Mind*: A Semiotic Theory of Culture, Translated by Ann Shukman, London: IB Tauris.
Ghods, Reza (2013). Iranian Nationalism and Reza Shah, Taylor & Francis, *Middle Eastern Studies*, Vol. 27(1): 35-45.
Noth, Winfried (2014). The Topography of Yuri Lotman's Semiosphere, *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 18(1): 11-26.
Simpson, Marianna (2008). Mostly modern miniatures: Classical Persian painting in the early twentieth century. *Muqarnas*. 25. 359-395. Doi:10.2307/27811128. .

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)