چند کلمه دربارهٔ

نقاشی سنتی ایران معاصر

■ احسان اعتمادی

یکی از گرایشات رایج در نقاشی معاصر ایران، نقاشی بر اساس نقاشی سنتی ایران (مینیاتور یا به اصطلاح نگارگری) می‌باشد. مینیاتورسازی معاصر ایران، اگرچه تفاوت‌های عمده و بنیانی‌ای با شیوهٔ سنتی و به قولی اصلی خود دارد امّا در هر حال، به دلایل چندی، ادامهٔ همان مینیاتور قدیم ایران محسوب می‌شود.

آنچه موجب تفاوت عمده مینیاتور معاصر با شیوهٔ سنتی اش می‌شود نه تنها در تغییر قطع و اندازه نقاشی از کوچک به بزرگ، رها شدن آن از همراهی با کتاب و مهمتر از آنها، وارد نمودن ویژگی‌های نقاشی ناتورالیستی نظیر پرسپکتیو، نور، حجم‌پردازی، آناتومی و... می‌باشد، بلکه این تفاوت در انتخاب موضوع و مضامین و محتوای آثار نیز خود را نشان می‌دهد.

مینیاتور قدیم ایران، یا چنانچه امروزه می‌گویند «نگارگری» یا «نقاشی سنتی ایران»، تا اواخر دورهٔ صفویان به حیات خود ادامه داد و در آنزمان با نفوذ تمدن غربی و رویکرد دربار و اشراف به نقاشی غربی که حامیان اصلی آن بودند از یکسو و خود هنرمندان از سوی دیگر، هر روز گامی به عقب نشست و به انحطاط گرائید. در حقیقت، حضور قدرتمند رضا عباسی، نقطه پایان آن بود.

در نقاشی سنتی ایران، ما به جای جهان عینی با جهان تخیل و تمثیل روبروئیم. این جهان جائی است که در آن هیچگاه هنرمند آفرینندهٔ آن، تسلیم واقعیتهای بصری جهان ماده نشده، بلکه در آن پیوسته در جستجوی جهان انتزاعی میان ماده و روح می‌باشد. او هرگز از روی طبیعت اطراف نقاشی نمی‌کند و هرگز در صدد بازنمایی جهان عینی و طبیعتِ محسوس نیست، هرچند که از عناصرِ واقعی جهان اطراف خویش وام گرفته و آنها را با هم ترکیب می‌کند. هنرمند ایرانی دنیائی خلق می‌کند که پیش از آنکه واقعی باشد، خیالی و ذهنی است. از این روست که رنگها، عناصر و اشیاء شکل واقعی خود را ندارند بلکه خیالی هستند.

به طور کلی، مهمترین ویژگیهای نقاشی سنتی ایران که برتری جهان تخیلی بر جهانی عینی و محسوس اصل مهم آن محسوب می‌شود عبارتند از: عدم وجود پرسپکتیو و عمق نمایی؛ به کارگیری شیوه‌ای خاص برای نشان دادن فضا که در آن صحنه و فضا از پائین به بالا گسترش می‌یابد به جای پرسپکتیو غربی، عدم تعیین منبع نور در صحنه یا به عبارتی دیگر گستردگی نور؛ استفاده از رنگهای تخت، یکنواخت، متنوع، درخشان و تمثیلی؛ عدم تأکید روی بدن انسان؛ اهمیت دادن یکسان به طبیعت و انسان؛ ساده سازی فرمها و عدم توجه به آناتومی؛

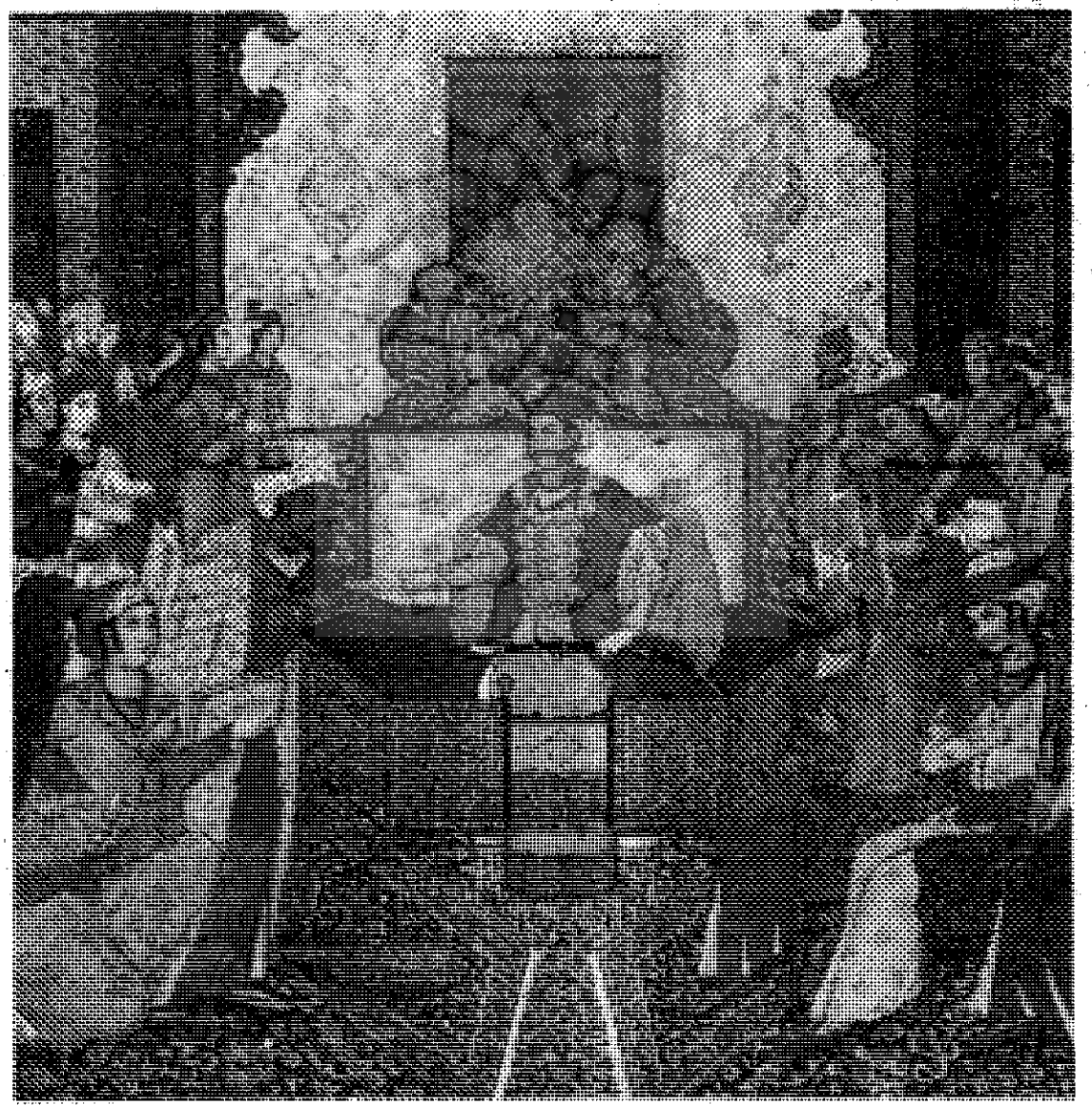
عدم شبیه سازی؛ عدم حجم‌پردازی و سایه روشن؛ عدم وجود زمان مادی؛ شکست زمان و همزمانی حوادث؛ شکست مکان یا به عبارت دیگر شکست معماری و طبیعت؛ همراهی با متون ادبی، عرفانی و رزمی؛ به کارگیری نقوش تزئینی خاص و...

تقریباً تمامی یا اغلب این خصوصیات، بهنگام تجدید حیات این نقاشی در ۷۰ـ۶۰ سال اخیر، با توجه به گرایش عمیق جامعهٔ هنری ایران به نقاشی ناتورالیستی غربی و حاکمیت اصول این نقاشی به طور کلی در هم ریختند: پرسپکتیو و عمق نمائی، خود را کم و بیش در آثار نشان داد؛ زمان مادی و نور طبیعی در آثار برخی از نقاشان بروز یافت؛ گرایش به سایه روشن و حجم‌پردازی زیاد شد؛ توجه به پیکر انسان و رعایت آناتومی بیش از پیش اهمیت یافت؛ و... آثار مینیاتور معاصر ایران به دو صورت کلی

بروز کرده و می‌کند: ۱ـ تصاویری که اشعار عرفانی و رزمی شاعران قدیم ایران را در کتابها همراهی می‌کند که معمولاً این کتب نیز در تیراژ قابل توجه چاپ و منتشر می‌شوند. ۲ـ تابلوهای مستقل؛ که منبع الهام اغلب این آثار نیز همین اشعار هستند، خصوصاً اشعار حماسی ـ تاریخی فردوسی، و عرفانی ـ فلسفی حافظ و خیام و نظامی و... در هر دو صورت، برخی از این آثار به صورت پوستر و کارت پستال منتشر می‌شوند.

صورت اوّل قضیه نیز خود به دو صورت انجام می‌گیرد: الف ـ نقاش مینیاتوریست، براساس سفارش ناشر یا مؤسسه‌ای، جهت دیوان اشعار یکی از شاعران تصاویر مورد نظر را می‌سازد. از آنجا که هرگز شعری را نمی‌توان دقیقاً معنا کرد، تصاویر بی شماری را به مفاهیمی که در آن پنهان است می‌توان ارائه داد. در آفرینش این قبیل آثار هم، اغلب نقاش آزاد است تا برداشت خود را از مفاهیم شعر به صورت تصویری ارائه دهد. ب ـ از آنجا که منبع الهام اغلب مینیاتورسازان معاصر، اشعار شاعران گذشته است. ممکن است، بدون دریافت هیچگونه سفارشی، هنرمند با الهام از شعری، اثر یا آثاری بیافریند و بعداً ناشری از آنها در متن کتابی که شعر مذکور آمده استفاده نماید، که البته در صورت اخیر، چنین تصاویری با تصویرسازی برای کتاب، اندکی متفاوت است.

در ترکیب برخی از تابلوهای مینیاتور معاصر،



همچون آثار مینیاتورسنتی ایران، از خوشنویسی ایرانی که اغلب چند بیت از شعری است که تصویر با الهام از آن انجام گرفته است استفاده می‌شود. علاوه بر کلکسیونرها و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مشتریان داخلی و خارجی (اغلب به هنگام مسافرت ایشان به ایران یا هنگام برپائی نمایشگاه هنرمند در خارج از کشور) خریداران اصلی این آثار محسوب می‌شوند. مواد مصرفی برای اجرای آثار مینیاتور معاصر ایران آبرنگ، گواش و بعضاً هم اکرولیک می‌باشد و معمولاً روی مقوا- غالباً سفید رنگ -اجرا می‌شوند. قطع اغلب این آثار، متنوع و نسبت به مینیاتورهای قدیم ایران که محدود به قطع کوچک بودند، بزرگتر هستند. آثار بسیاری یافت می‌شوند که در قطع ۷۰×۱۰۰ یا بزرگتر اجرا شده‌اند.

اگرچه در میان برخی «روشنفکران»، هنرمندان «مدرنیست» و یکی دو منتقدی که وجود دارد چندان عنایتی به مینیاتور به چشم نمی‌خورد و بعضی وقتها، برخی از آنها مخالفتهایی با اینگونه آثار از خود نشان داده و آنها را مورد نقد قرار می‌دهند امّا در هر حال به دلیل قابل فهم بودن تصاویر، وجود فضای صمیمی و آشنای برخی از آثار، و ارتباط حداقل ظاهری آنها نسبت به مینیاتورهای سنتی ایران، مجموعاً موجب گردیده که غالباً در میان تودهٔ مردم با اقبال بیشتری روبرو شوند.

تجدید حیات نقاشی سنتی ایران مرهون تلاش حسین بهزاد و هادی تجویدی، و هنرمندانی که در پی ایشان آمده‌اند می‌باشد: حسین الطافی، حاج حسین اسلامیان، نصرالله یوسفی، ابوطالب مقیمی، محمدعلی زاویه، علی کریمی، عبدالله باقری، علی‌مطیع، محمد تجویدی، محمود فرشچیان، اردشیر تاکستانی، عباس جلالی، سوسن آبادی، مجید مهرگان، محمدباقر آقامیری و... که در این میان نقش کسانی چون فرشچیان، زاویه، کریمی، مطیع و مقیمی را اولاتر می‌دانند. اینان علاوه بر نوآوری در نقاشی سنتی ایران، اغلب به تلاش گسترده‌ای نیز برای تجدید حیات تذهیب، تشعیر، نقش قالی و غیره دست زدند. البته تلاش کسانی همچون حاج مصور الملکی (۱۳۵۸-۱۲۶۸ اصفهان) نیز در جریان کلی رونق گرفتن دوباره نقاشی سنتی (مینیاتور) مؤثر بود.

حاج مصورالملکی در خانواده‌ای هنرمند به دنیا آمده بود، چنانچه از قول پدرش نقل کرده بود: در رگهای ما به جای خون، رنگ جریان دارد[۱]. مصور الملکی از جمله کسانی بود که برخی از قواعد نقاشی غربی نظیر پرسپکتیو را وارد مینیاتور نموده و بر استفاده آن نیز اصرار نمود[۲]. چنانچه یکی از معروفترین کارهای خود به نام «تخت جمشید» را با استفاده از اصول پرسپکتیو خلق نمود. این تابلو اثر باستانی تخت جمشید را قبل از تخریب نشان می‌دهد در حالی که چهار هزار پرسوناژ در آن ترکیب شده است[۳].

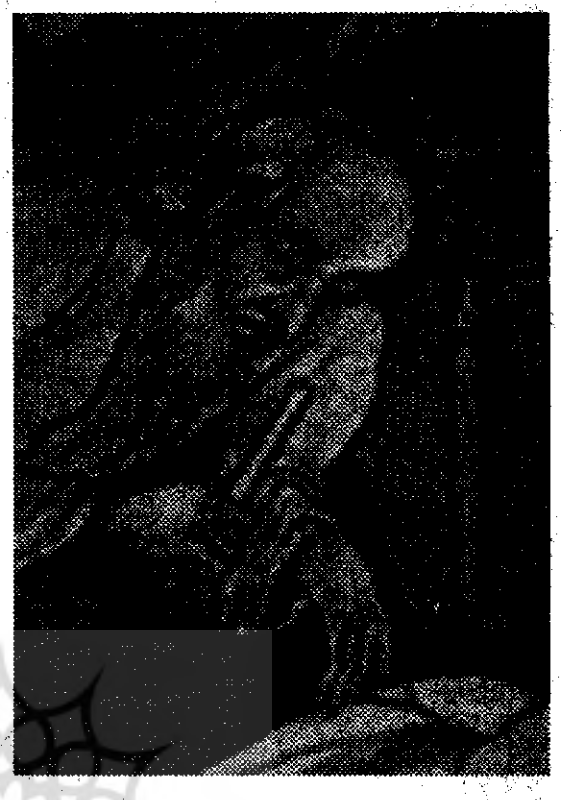
حسین بهزاد (۱۳۴۹-۱۲۷۳)، مینیاتور را از پُرکاری و وجود تزئینات و نقوش ریز در آورده و به سمت طرحهای ساده و کم کار سوق داد و به خط در این نقاشی، شخصیت تازه‌ای داد. وی رنگهای متنوع نقاشی سنتی ایران را به کناری نهاد و بیانی تازه و غیر سنتی از رنگ را پیش کشید. پرسوناژهای بهزاد که اغلب بر روی زمینه‌ای نسبتاً آبستره قرار دارند به آثار وی هویت خاصی بخشیده‌اند. ژان کوکتو (Jean Cocteau) (۱۹۶۳-۱۸۸۹) دربارهٔ بهزاد می‌نویسد: «بهزاد، پیغمبر افسونگری است داستانسرا. اگر همیشه مشرق زمین با قصه‌های شیرین هزار و یکشب و کاخهای کهن افسانه‌ای و کنیزکان سیه چشم ماهرویش برای ما داستان می‌گفتند، این بار مردمی با موی سپید و اندامی تکیده و چشم‌های با نفوذ، به یاری خطها و رنگهای سحرآمیزش، نقش‌های افسون کننده‌ای در مقابل دیدگان ما گشوده است[۴].»

بهزاد با رجوع به نقاشی غرب و مکاتب گذشته نقاشی سنتی ایران تلاش کرد تا به قول خودش جان تازه‌ای به هنر در حال انحطاط و یا حداقل راکد مینیاتور داده و تغییراتی متناسب با مقتضات روز در آن ایجاد کند: «مطالعهٔ من در سبکهای مختلف نقاشی ایرانی و غربی بدین منظور بود که ایرانی باشد و ضمناً با هنر امروز تطبیق کند. شیوهٔ نقاشی مینیاتور که به طورت تقلیدی غلط و ناپسندی درآمده بود رفته رفته از بین می‌رفت، من کوشش داشتم سبکی به وجود آورم تا این هنر ملّی فراموش نشود[۵].»

در بهار ۱۳۴۷، از طرف شورای استادان هنرکده هنرهای تزئینی، مراسم بزرگداشت حسین بهزاد، با حضور پهلبد وزیر فرهنگ و هنر وقت، گروهی از نمایندگان دو مجلس و شخصیت‌های مملکتی برگزار شد و عنوان استادی افتخاری هنر به وی اعطا شد. علی دشتی در مراسم تجلیل از حسین بهزاد پیرامون هنر وی گفت: «بهزاد سنتهای مینیاتوری را که تحت تأثیر شیوهٔ مغولی بود، با یک بدعت دگرگون کرد و از مینیاتور مغولی، مینیاتوری که ضرورت زمانهٔ ماست بیرون کشید». بهزاد در قسمتی از مصاحبه‌ای که در پایان همین مراسم با مجلهٔ هنر و مردم انجام داد دربارهٔ نقاشی سنتی ایران و ابداعات خود در شیوهٔ این نوع نقاشی چنین گفت: «تحولات مینیاتور ایران به سه دوره متمایز می‌شود: دورهٔ مغولی، عهد صفویه و امروز... مینیاتور مغولی پابند آناتومی نبود و در آن رعایت تناسب نمی‌شد. نقاشی این عهد با خط چندان سازگاری نداشت. [...] در دورهٔ صفویه، رضا عباسی بدعت تازه‌ای در این هنر نهاد. اوقسمتی از اصول و قواعد سبک مغولی را نادیده گرفت و خط را وارد مینیاتور نمود. او با طراحی به ساختن مینیاتور

پرداخت. بهرحال اگرچه سبک نقاشی مینیاتور در عهد صفویه خصوصاً توسط رضا عباسی دگرگون شد امّا صورتها هنوز به شکل مغولی بود. مرحلهٔ سوم تحول مینیاتور به وسیلهٔ من به وجود آمد. شیوهٔ نقاشی مینیاتور در آن هنگام به صورت تقلید غلط و ناپسندی درآمده بود و رفته رفته رو به زوال می‌رفت. من صورت مغولی را از مینیاتور دور ریختم. از ابتدای کار هدفم این بود که سبکی تازه و شیوه‌ای اصیل بوجود آورم که نه تقلید از کار پیشینان باشد و نه خارج از چهارچوب قواعد اساسی مینیاتور. من می‌خواستم سبکی به وجود آورم که ایرانی باشد و ضمناً با هنر امروز هماهنگی و همراهی داشته باشد. [...] به این منظور در سال ۱۳۱۴ به فرانسه رفتم و در پاریس به مطالعهٔ هنرِ دنیای جدید پرداختم. مینیاتور تا پیش از من آناتومی نداشت. فاقد پرسپکتیو بود. من این دو را تا آنجا که به مینیاتور لطمه نزند، وارد مینیاتور کردم.

رنگ را هم آزاد گذاشتم تا نقاش ناگزیر نباشد رنگها را اجباراً به کار گیرد. مسئله دیگر در مینیاتور قدیم، ریزه‌کاریهائی بود که بیشتر آنها ضرورتی نداشت؛ فقط وقت می‌گرفت که من تا حد ممکن از آنها صرفنظر کردم...[۶]» بدینسان یافته‌های نوین حسین بهزاد در زمینهٔ طراحی، رنگ، خط و فضا سازی به همراه دستاوردهای هادی تجویدی و شاگردان آنها شکلی نو به نقاشی سنتی ایران بخشیده و بار دیگر آن را در هنر معاصر ایران طرح نمودند. بهزاد در سراسر زندگی خود حدود چهارصد تابلو ساخت[۷]، اگرچه خود تعداد کارهایش (طراحی و نقاشی) را متجاوز از



ده هزار ذکر کرده بود[8]. پس از کمال الملک، بهزاد تنها نقاش ایرانی است که تا زمان مرگش در ۱۳۴۷، بیش از پنجاه مقاله دربارهٔ زندگی و آثارش در مطبوعات ایران به چاپ رسید و در توصیف او و کارش از عناوینی همچون «خداوند هنر، استاد بهزاد[9]»، «نقاش خیال، حسین بهزاد[10]» و «بهزاد مرد بی جانشین مینیاتور ایران[11]» استفاده نمودند.

هادی تجویدی (تهران/۱۳۱۸ـ۱۲۷۳/اصفهان) که خوشنویس و موسیقیدان متبحری نیز بود نقش مهمی در تاریخ معاصر هنر مینیاتور ایران دارد. اگرچه وی در سال ۱۳۱۸ درگذشت امّا تأثیرات عمیق وی بر جریان مینیاتور معاصر ایران از طریق شاگردانش تا امروز همچنان دوام آورده است. از هادی تجویدی به عنوان حلقهٔ اتصال هنر نقاشی سنتی به نسل امروز یاد می‌کنند[12]. تجویدی که در خانواده‌ای اهل هنر و دانش، متولد شده بود پس از آموختن اصول اساسی نقاشی سنتی و آبرنگ در زادگاه خویش، در سال ۱۲۹۵ با برادرش مهدی (معروف به مهدی تائب که وی نیز نقاش بود) به تهران آمد و ضمن تدریس آبرنگ در مدرسهٔ کمال الملک، به آموختن فنون نقاشی ناتورالیستی زیر نظر کمال الملک پرداخت[13]. وی به سال ۱۳۱۰ از نظر تعلیم و تدریس رشتهٔ مینیاتور، بین هنرمندان وقت، مرتبهٔ اوّل را احراز نمود. از آنجا که ظاهراً، دولت وقت تصمیم به احیای هنرهای سنتی و خصوصاً مینیاتور که در حال اضمحلال کامل بود گرفته بود، اقدام به انجام مسابقه‌ای گردید که سرانجام هادی تجویدی نفر اوّل، حسین بهزاد نفر دوم، و مهدی تائب (برادر هادی تجویدی) نفر سوم شدند. در این امتحان، ۱۸ نفر از مستشرقین خارجی (از جمله پروفسور پوپ) و یک استاد ایرانی، به عنوان ممتحن حضور داشتند[14]. از همینجا بود که تدریس مینیاتور در هنرستانهای هنری جدی گرفته شده و روز به روز گسترش یافت. هادی تجویدی، در روش خود تغییرات تازه‌ای وارد نقاشی ایرانی نموده که سرچشمهٔ برخی از تحولات بعدی در قلمرو مینیاتور معاصر ایران شد. از جمله وی به دو عنصر پرسپکتیو و سایه روشن به طور جدی توجه نمود. تمایل وی به وارد نمودن برخی از مختصات نقاشی ناتورالیستی ـ رئالیستی غرب در نقاشی ایرانی را می‌توان در اغلب آثار وی مشاهده نمود. به عنوان نمونه وی حتی نقوش و تزئینات موجود در معماری را نیز به پرسپکتیو بُرد و یا چهره‌ها را بر خلاف سنت دیرین مینیاتور ایران، کاملاً سه بعدی ساخت. بدین ترتیب هادی تجویدی با تلفیق بعضی از اصول مینیاتور و

برخی از ویژگی‌های نقاشی رئالیستی ـ ناتورالیستی غرب که از کمال‌الملک آموخته بود، مینیاتور ایران را دگرگون نمود و با تعلیماتش باعث تشدید این روند گردید؛ روندی که توسط شاگردانش و به خصوص فرزندش محمد تجویدی به صورت عمیق‌تر و بارزتری خود را نشان داد. از معروفترین آثار هادی تجویدی، «ملاقات یوسف و یعقوب» و «فردوسی در دربار سلطان محمود» می‌باشند[15]

حسین اسلامیان (تهران/۱۳۵۹ ـ اصفهان/۱۲۹۰) که رموز و فنون هنرهای سنتی را در اصفهان در مدت بیست سال نزد میرزا آقا امامی فرا گرفته بود، در سال ۱۳۲۶ به تهران آمد تا دامنهٔ فعالیت خود را گسترش دهد. او در سال ۱۳۳۴ از طرف ادارهٔ هنرهای زیبای کشور به همکاری دعوت شده و به عنوان استاد مینیاتور به فعالیّت پرداخت، جائی که تا آخرین روزهای عمر خود در بهار ۱۳۵۹ به کار مشغول بود. وی با شروع کار خود در تهران، آثار بسیاری به وجود آورد که در تعدادی از آنها، تأثیرات نقاشی غربی از جمله سه بُعدنمائی و پرسپکتیو نمایان است. او نیز به روش خود، نقاشی ناتورالیستی غربی را با روش سنتی نقاشی ایرانی درهم آمیخت. ایجاد سایه روشنهای ملایم و به کارگیری پرسپکتیو از جمله

ویژگی‌های کار وی می‌باشد که به همراهی رنگهای غنی و عمیق متجلی می‌شوند[16]. اسلامیان یکی از استادان بی‌بدیل معاصر در رشته تذهیب و تشعیر نیز بود که البته در این دو، بیشتر به اصول سنتی وفادار ماند. یکی از بهترین آثار او در این زمینه، شاهنامهٔ فردوسی است که به سال ۱۳۵۰ خاتمه یافت. نقاشی‌های این کتاب را هنرمندان دیگری انجام داده بودند. تصاویر این کتاب، از یکسو نمونه بارزی از تلفیق عناصر نقاشی ناتورالیستی و عناصر سنتی مینیاتور ایران و از سوی دیگر، نمونه‌ای از تضاد بین تذهیب و تشعیر اصیل ایرانی با نقاشی‌ها که بیشتر به شیوهٔ غربی اجرا شده‌اند هستند. به عنوان نمونه می‌توان به نقاشی‌های محمد بهرامی که در آنها به شیوهٔ طبیعت‌پردازی (ناتورالیسم) با به کارگیری سایه روشن و نور و پرسپکتیو کار کرده اشاره نمود.

در میان شاگردان هادی تجویدی از چهار نفر یعنی ابوطالب مقیمی، محمدعلی زاویه، علی کریمی و علی مطیع می‌توان نام برد که بعد از وی بخشی از مینیاتور معاصر ایران را تحت‌الشعاع آثار خود قرار دادند.

ابوطالب مقیمی (۱۳۴۸ ـ ۱۲۹۱ تهران) تحصیلات دورهٔ متوسطهٔ خود را در دارالفنون به پایان برد و از هیجده سالگی به مدرسهٔ کمال‌الملک وارد شد. ابتدا نقاشی ناتورالیستی را نزد آشتیانی، حیدریان، شیخ و رخساز (شاگردان کمال‌الملک) آموخت. سپس وارد «هنرستان عالی هنرهای ایرانی» (که در آن زمان صنایع مستظرفه نام داشت و بعدها هنرستان کمال‌الملک نام گرفت) گردید و مینیاتور سازی را نزد هادی تجویدی، و تذهیب را نزد میرزا علی دُرودی آموخت. از او به عنوان یکی از بهترین شاگردان استاد هادی تجویدی نام می‌برند[17]. مقیمی نیز همچون اکثر مینیاتوریست‌های عصر حاضر، سعی نمود تا ضمن استفاده از برخی از اصول هنری گذشته و تلفیق آن با دستاوردهائی که از نقاشی غرب فرا گرفته بود، بارها از اشعار شعرای قدیم ایران که دارای ابعاد فلسفی و عرفانی بودند جهت آفرینش آثارش الهام بگیرد. «وی معتقد بود که برای فراگرفتن هنر مینیاتور، باید هنرجویان نخست از تمام موجودات و طبیعت طراحی نمایند و پس از اینکه در این کار ورزیدگی یافتند و طبیعت را خوب شناختند به تقلید از طرحهای مینیاتور، به ویژه از دوران هرات و صفویه که پایه و

بنیاد مینیاتور است بپردازند و سپس با استفاده از ذوق و خصوصیات ذاتی خویش، شیوهٔ خاص خود را پدید آورند.[18] » آمیختگی نقاشی سنتی و نقاشی ناتورالیستی در تمامی آثار وی به چشم می‌خورد.

از نقاشان مینیاتوریست دیگری که همراه با مقیمی به فعالیت پرداخت و نقش مهمی در بخشی از مینیاتور معاصر ایران بازی کرد باید به محمدعلی زاویه (۱۳۶۸ـ۱۲۹۰/تهران) اشاره نمود. زاویه پس از گذراندن تحصیلات ابتدائی، به سال ۱۳۰۸ به مدرسهٔ «صنایع مستظرفه» وارد و در سال ۱۳۱۹ در رشتهٔ مینیاتور با درجهٔ ممتاز فارغ التحصیل شد. بین سالهای ۲۷ـ۱۳۲۶ با سمت ریاست موزه هنرهای ملّی به کار پرداخت. بارها موفق شد که موزه‌های بزرگ جهان را ببیند. این دیدارها، در کار وی در جهت استفاده از عناصر نقاشی ناتورالیستی بی تأثیر نبود، اگرچه ظاهراً خود او چندان به این امر معتقد نبوده است: «ما در مینیاتور به پرسپکتیو بهای چندانی نمی‌دادیم و آنچه که در تخیل ما می‌آمد، نقش می‌کردیم. در آن سالها پس از آنکه پرتره سازی و حجم‌پردازی را از استاد هادی تجویدی آموختیم، گاه پرسپکتیو را مورد توجه قرار می‌دادیم و گاه نیز بدون آن کار می‌کردیم. البته من پس از دیدار از موزه‌ها و نمایشگاههای اروپائی پی بردم که به جای تقلید از اصول آثار هنرمندان غربی، می‌بایست به قواعد

پر ارزش هنرهای ایرانی ـ اسلامی خود بر گردیم، و اگر نتوانیم در متحوّل ساختن آن بکوشیم. از اینرو پس از بازگشت از اروپا، بیش از گذشته به کارهای سنتی و ملّی از یکسو و به تعلیم شاگردان خود در این جهت از سوی دیگر پرداختم [...] در رنگ‌آمیزی چهره‌های آثارم، همچون مینیاتورسازان گذشته، از رنگهای غیرواقعی استفاده نمودم تا هرچه بیشتر از شبیه سازی که منجر به شخصیت‌پردازی می‌شود دوری نمایم؛ امّا برای زیبا ساختن چهرهٔ پرسوناژهایم، به ناچار از سایه روشن استفاده نمودم[19].» البته زاویه حجم نمایی و عمق نمایی را بیشتر در چهره‌ها و گاه در منظرهٔ زمینه به کار می‌برد، و رنگ‌آمیزی لباسهای پرسوناژها و نقش هائی را که استفاده می‌نمود اغلب، همچنان به صورت تخت، یکنواخت و بدون سایه، و تا حدود بسیار زیادی شبیه به سنت نقاشی قدیم ایران بود. مضامین اغلب آثار زاویه نیز همچون اغلب مینیاتورسازهای معاصر، با الهام از اشعار شاعران گذشته ایران حاصل می‌شد و گاهی هم وقایع و موضوعاتی خاص را رقم می‌زد. برخی، آثار وی رااز بهترین نمونه‌های مینیاتور معاصر ایران از حیث فضاسازی خصوصاً آفرینش فضائی ذهنی و سورئالیستی، به کارگیری رنگهای زنده، گویا و شاعرانه، خطوط نرم و سیال و ترکیبات بدیع می‌دانند. زاویه یکی از اساتید بی‌بدیل «پرداز» (به کارگیری نقاط ریز رنگی در کنار هم جهت ایجاد سایه روشن و در نتیجه ایجاد حجم، خصوصاً در چهره‌ها) می‌باشد. تأثیرات عمیق وی و شاگردانش در مینیاتور معاصر ایران [نگارگری] را نمی‌توان نادیده گرفت.

علی کریمی (۱۲۹۱ـتهران) نیز از شاگردان هادی تجویدی است که تأثیرات وی را که ترکیبی از نقاشی ناتورالیستی و نقاشی سنتی ایران بود تا امروز حفظ کرده است. کریمی تحصیلات هنری خود را در مدرسهٔ نقاشی آن زمان در تهران (مدرسهٔ صنایع مستظرفه) که به همت کمال‌الملک تأسیس شده بود گذراند. پس از آن وارد «هنرستان صنایع قدیمه (سنتی)» یا «هنرستان عالی هنرهای ایرانی» شد و زیر نظر استاد حسین بهزاد و استاد هادی تجویدی در رشتهٔ مینیاتور در سال ۱۳۱۹ فارغ التحصیل شد. کریمی در ابتدا به خلق آثاری با مضامین و موضوعاتی که از داستانها و افسانه‌های کهن ایرانی الهام گرفته شده بود پرداخت. امّا در حوالی سالهای ۴۰ به خلق آثاری با مضامین روز دست زد[20]. کریمی که سالها با حسین بهزاد دوست و همکار بود بی‌شک تأثیراتی از وی گرفته است. کریمی نیز همچون برخی از نقاشان مینیاتوریست، سفرهائی چند به اروپا داشت. وی از معدود مینیاتوریست هائی است که علاوه بر موضوعات ادبی، به مسائل روز نیز توجه کرده و آثاری در این زمینه آفریده است که البته در مجموع این آثارش را بیشتر نوعی نقاشی نائیف (naive) می‌دانند. وی خود دربارهٔ آثارش می‌گوید: «بعد از خاتمهٔ تحصیلاتم، به فکر مطالعه و شناخت هر چه بیشتر سبکهای گوناگون افتادم. حس می‌کردم که هنرمند نباید فقط به ترسیم بپردازد، بلکه باید جویای افکار و نظریه‌های گوناگون گردد. در این جستجو دریافتم که هنرمندان گذشته در طول تاریخ چند صد سالهٔ ایران، جملگی تحت تأثیر جامعهٔ خود بوده و موضوعات آثارشان را از محیط و جریانات اطراف خود الهام می‌گرفتند. امّا در عصر حاضر، هنرمندان ایران که در رشته هنرهای ایرانی مشغول فعالیت‌اند، فی‌الجمله و بی استثناء از شیوهٔ صفوی و یا از شیوه‌های قبل از آن الهام گرفته و کمتر به محیط و اطراف خود در جامعهٔ کنونی و به فرهنگ معاصر ما نظر دوخته‌اند، چیزی که خود باعث نوعی اصالت در انتخاب سوژه‌های معاصر می‌گردد. لذا تصمیم گرفتم با حفظ تکنیک و ارزشهای مینیاتور، از موضوعات امروزی که مشاهده می‌نمایم سود جویم.[21]» انتخاب

موضوعات معمولی زندگی روزمره نظیر نانوائی و صف اتوبوس و دستفروش و...، استفادهٔ عمیق از پرسپکتیو و سایه روشن و عمق نمایی و نورپردازی و تک چهره‌نگاری توسط کریمی، تعلق هنر وی را به مینیاتور سنتی ایران به حداقل ممکن کاهش می‌دهد. به همین دلیل، برخی همچون علی مطیع، اوج هنر او را دوران بیست سالهٔ دهه‌های ده و بیست می‌دانند که در آن وی بیشتر به شیوهٔ سنتی مینیاتور پرداخت. دوره‌ای که علی مطیع از آن به عنوان «آن دورهٔ بیست سالهٔ اوج هنر کریمی» یاد می‌کند[۲۲] از آثار این دوره می‌توان به تابلوهای یوسف و زلیخا، شیخ صنعان، و موسی و شبان که در موزهٔ هنرهای ملّی تهران نگهداری می‌شوند اشاره نمود. بسیاری از هنرمندان مینیاتوریست معاصر از شاگردان وی بوده‌اند.

علی مطیع (۱۲۹۵ ـ تهران) که جوانترین شاگرد هادی تجویدی بود تحصیلات خود را در هنرستان عالی هنرهای ایرانی گذراند. وی شاید یکی از شاخص مینیاتوریست‌هائی است که ضمن حفظ صورت‌های ظاهری مینیاتور سنتی ایران، به طور کامل به پرسپکتیو و حجم‌پردازی و رعایت نسبی آناتومی پرداخت. مطیع، همانطور که خودش می‌گوید، کوشید تا اسکلت و عضلات بدن را نشان بدهد. او از جمله کسانی بود که اعتقاد داشت هنر سنتی ایران راه خود را پیموده و به صورت هنری جدید در آمده و با سیر تاریخی خود رابطه‌ای ندارد. بنابراین دیگر نیازی نیست که مجدداً هنر سنتی دوباره زنده شود و همان راههای گذشته را از نو طی نماید تا دوباره به هنر طبیعت سازی برسد. به همین منظور وی تمام فنون نقاشی ناتورالیستی غرب را به کار گرفت. آنچه از ظاهر نقاشی سنتی ایران در اغلب آثار وی محفوظ مانده است شاید فقط ظرافت خطوط و یا طرز پوشش لباسها باشد. مطیع خود دربارهٔ گرایشات ناتورالیستی آثارش گفته بود: «پرسپکتیو از لطف و حلاوت مینیاتور می‌کاهد، امّا سایه روشن تا حدی که زننده نباشد به شیرینی و زیبائی آن می‌افزاید.[۲۳]» او نیز از ادبیات فارسی که جنبه‌های حماسی، اساطیری، تاریخی، فلسفی و عرفانی دارند بهره می‌گرفت و در این میان بیشتر اشعار فردوسی، حافظ و خیام را منبع الهام آثار خود قرار می‌داد.

محمد تجویدی (۱۳۷۴ ـ ۱۳۰۲)، فرزند هادی تجویدی، پس از فراگیری آموزشهای اولیه نزد پدر، به تجسس و مطالعه در سبکهای گوناگون هنری روی آورد و در این رابطه سفرهای بسیاری را آغاز نمود. وی نخست به مطالعه در آثار هنرمندان کشورهای اسلامی و همجوار ایران و سپس در کشورهای اروپائی پرداخت. تجویدی، یکی از فعالترین نقاشان مینیاتوریست معاصر ایران است که

تاکنون برای بیش از ۱۲۰ جلد کتاب از دیوانهای شعرای گذشته و حال ایران تابلوی مینیاتور ساخته است. وی انجام این کار را از افتخارات خود دانسته و معتقد بود که بدینوسیله هنرش نزدیکترین پیوند را با مردم یافته است و به این طریق کار او وارد خانهٔ غالب مردم شده است [۲۴]. تجویدی به طور کامل شیوهٔ نقاشی ناتورالیستی غربی را با نقاشی شرقی به هم آمیخت. سایه روشن، نور، پرسپکتیو و عمق نمایی در اجرای اغلب آثار وی رل مهمی بازی کرده‌اند. به عقیدهٔ اغلب منتقدین هنر، فضای خلق شده در بیشتر آثار وی، به طور کلی از نقاشی سنتی ایران جداست و تنها از طریق موضوعات آثار است که با فرهنگ، سنن و آداب و رسوم قوم ایرانی ارتباط می‌یابند. شمایل سازی‌های مذهبی وی را ـ فی‌المثل امام علی(ع) و امام حسین(ع) ـ، به شیوهٔ ناتورالیستی و با به کارگیری نور و حجم‌پردازی، هیچ مینیاتوریستی انجام نداده است.

بسیاری، بزرگترین مینیاتوریست معاصر ایران که شهرت جهانی دارد و آثارش، مخصوصاً در آمریکا، شناخته شده است را محمود فرشچیان (متولد ۱۳۰۸ اصفهان) می‌دانند. تأثیرات عمیق وی بر هنر مینیاتور معاصر ایران انکارناپذیر است. ابداعات استاد فرشچیان در نقاشی منحصر به خود اوست. او را استاد مسلم طراحی، کمپوزیسیون، رنگ، خط و اجرای مینیاتور جدید ایران می‌دانند، چنانچه تکنیک اجرای آثار وی نیز منحصر به فرد می‌باشد. آثار او سرشار از تزئینات ریز و رنگین و بدیعی است که به آثار او ویژگی خاصی می‌دهند. فرشچیان، اعتقاد دارد که مینیاتور، قلمرو مناسبی برای بیان اندیشه‌ها، احساسات و تخیلات آدمی است. او با اشاره به اینکه مینیاتور، دامنهٔ خیال‌پردازی را می‌گستراند با اطمینان می‌گوید: «مینیاتور، هنر زمان ما و هنر آینده است [۲۵]».

محمود فرشچیان پس از گذراندن تحصیلات ابتدائی، در مدرسهٔ هنرهای زیبای اصفهان، نزد استادانی چون رستم شیرازی، حاجی میرزا آقاامامی (۱۲۵۷ـ۱۳۳۲/ اصفهان) و عیسی بهادری به آموختن هنرهای سنتی و ملی مشغول شد. استاد امامی را اولین هنرمندی می‌دانند که در اصفهان کوشید تا مکتب جدید مینیاتور را احیا کند. می‌گویند وی در بیش از ۲۵ کارگاه هنری فعالیت می‌کرده

است [۲۶]. فرشچیان از تعالیم استاد خویش بهره‌ها برد چنانچه همیشه با نیکی از او یاد می‌کند. فرشچیان، پس از پایان تحصیلاتش به تدریس در هنرستان هنرهای زیبای پسران در تهران مشغول گردید. گرایش عمیق وی به نقاشی ناتورالیستی غربی، در آثار اولیه‌اش نیز به خوبی نمایان است. اگرچه بعدها دیدار از موزه‌های اروپا و مطالعه در آثار هنرمندان غربی تأثیرات عمیقی در وسعت دید وی داشت [۲۷]، و خصوصاً دیدار آثار روبنس (Rubens) تأثیرات مستقیمی بر او گذاشت. فرشچیان، در مدت چند سالی که آثار نقاشی هنرمندان غرب را مورد مطالعه قرار داده بود، به مطالعهٔ عمیق آثار نقاشان بزرگ مشرق‌زمین که در موزه‌های اروپائی گرد آورده شده‌اند نیز مشغول شد [۲۸]. برخی معتقدند به کارگیری آناتومی، حجم‌پردازی ویژه در پرسوناژها و طبیعت، پرسپکتیو و عمق نمائی از یکسو، با به کارگیری خطوط سیال و ظریف، نقوش پیچیده و متنوع، و رنگهای متنوع و زنده و اصیل از سوی دیگر، آثار وی را به عنوان تلفیق هوشمندانه، مبتکرانه و اصیلی از نقاشی غرب و نقاشی سنتی ایران درآورده است که غالباً بار ادبی، فلسفی، تاریخی و دینی به همراه دارند. برخی، آثار فرشچیان را اساساً خارج از قلمرو واقعی مینیاتور به مفهوم نسبتاً سنتی آن بررسی کرده و آن

را نقاشی هائی می‌دانند که بیشتر از آنکه از نقاشی سنتی ایران الهام گرفته باشد بر اصول نقاشی غرب تکیه دارد. از این رو، آثار او را تنها الهام گرفته از نقاشی‌های شرقی می‌دانند. فرشچیان خود، این قضیه را به نوعی دیگر بیان می‌کند: «من خود را نقاش می‌دانم نه مینیاتوریست. مینیاتور، همانگونه که از اسمش پیداست همان نقاشی‌های ظریف و ریزی بود که همه می‌شناسیم. روزگاری من هم مینیاتوریست بودم ولی امروز سعی می‌کنم نقاشی باشم با احساس و روح ایرانی»[۲۹]. تأثیرات فرشچیان در عرصهٔ مینیاتور معاصر ایران از یک سو از طریق آثار خودش به طور مستقیم، و از سوی دیگر از راهِ آموزش و بسط شیوهٔ کارش از طریق شاگردان نخبه‌اش، امری تردید ناپذیر می‌باشد. از میان شاگردان وی که امروز خود از هنرمندان بنام هستند و از یکسو در نشر و گسترش مینیاتور ـ یا چنانچه برخی از آنها می‌گویند «نقاشی ایرانی» ـ نقش بسزائی داشته و از سوی دیگر خود صاحب نوآوریهای بسیاری در این زمینه هستند می‌بایست به محمد باقر آقامیری، مجید مهرگان و اردشیر مجرد تاکستانی اشاره نمود. اگرچه برخی دیگر نیز مانند علی اصغر تجویدی به شدت تحت تأثیر شیوهٔ وی می‌باشند.

محمدباقر آقامیری (متولد ۱۳۲۹ ـ بیجار)

تحصیلات خود را در دانشکدهٔ هنرهای تزئینی به پایان رسانیده است. او از جمله شاگردان استاد محمود فرشچیان محسوب می‌شود که به شیوهٔ استاد خود بسیار نزدیک است. وی، فرشچیان را پیش کسوت و پیشتاز نسل نوین مینیاتوریست‌های معاصر می‌داند[۳۰]. مجید مهرگان (متولد ۱۳۲۴ ـ رشت) صاحب نوآوریهای بیشتری است چنانچه او را هنرمندی می‌دانند که بیش از معاصرینش دست به «تجربیات تازه و شجاعانه» در قلمرو مینیاتور معاصر ایران زده است[۳۱]. مهرگان خصوصیات کار خود را چنین برمی شمرد: «مهمترین ویژگی‌های کارم در ترکیب فرم و رنگ، ارتباط فضاها با یکدیگر و مربوط ساختن هرچه بیشتر اِلمانها با هم خلاصه می‌شود[۳۲].» در این میان اردشیر مجرد تاکستانی (متولد ۱۳۲۸ ـ رشت) به خاطر اکسپرسیون خاص کارهایش، جایگاه ویژه‌ای دارد، اگرچه غالباً موضوع و محتوای کارهایش نیز بسیار بدیع و تازه و متفاوت با دیگران می‌باشد. «تاکستانی، با بهره‌گیری از قلم‌گیری‌های مینیاتوری و رنگها و فضاهای نقاشی ایرانی، می‌خواهد فضای تغییر یافتهٔ این نوع نقاشی در روزگار معاصر را به نمایش بگذارد و مدّعی باشد که نقاشی ایرانی تنها به مصور کردن طبیعت و گل و گیاه و رویداد داستانهای سمبولیک نمی‌پردازد[۳۳].» به هر حال، هر سه نفر علاوه بر استاد فرشچیان از تجربیات استاد محمدعلی زاویه بهره برده‌اند. اگر کسانی چون برخی از شاگردان و ادامه دهندگان کار فرشچیان، همچون مجرد تاکستانی و مهرگان، می‌کوشند با حفظ برخی از اصول و ویژگی‌های مینیاتور ایرانی در آن دست به تغییر و تحولاتی از نظر فرم و محتوا بزنند برخی از مینیاتوریست‌ها با نادیده گرفتن کلیهٔ خصوصیات نقاشی سنتی ایران، به شیوه هائی دست می‌زنند که برخی از آنها کمترین ارتباط ممکن را با نقاشی ایرانی دارند که غالباً هم مورد انتقاد قرار گرفته‌اند. عباس جمالپور (متولد ۱۳۱۲ ـ تهران) از آن جمله محسوب می‌شود. او که تحصیلات خود را در هنرستان کمال‌الملک تهران گذرانده بود، با نادیده گرفتن غالب سنت‌های مینیاتور تلاش کرد شیوه‌ای نوین و شخصی که مبتنی بر حجم‌پردازی و سایه روشن ویژه‌ای باشد خلق نماید. وی حتی در اجرای برخی از کارهایش «ایر براش» را به کار گرفته است[۳۴]. البته نقاشانی وجود دارند که در زمینهٔ

انتخاب موضوع دست به تغییرات عمده‌ای زدند چنانچه مثلاً منصور حسینی (متولد ۱۳۳۱) مصلوب نمودن مسیح را به عنوان سوژهٔ یکی از آثار خود برگزید که اساساً در نقاشی سنتی ایران جائی ندارد[۳۵].

مینیاتور معاصر ایران، در دههٔ ۱۳۱۰ به طور جدی شروع به شکل گرفتن نمود. امّا در برابر جریانات گوناگون نقاشی نوین و اشتیاق بسیاری از هنرمندان دهه‌های بعد به مدرنیسم، نمی‌توانست چندان گسترش جدی یابد. حتی گاهی وقتها، علی‌رغم چند دهه فعالیت هنرمندان این رشته، باز هم از اضمحلال و نیستی آن بسخن به میان می‌آمد[۳۶]. امّا در هر حال، حرکت آرام مینیاتور در دهه‌های سی تا چهل در کنار جریانات نوین در نقاشی معاصر ایران، به حرکتی نسبتاً محسوس در دههٔ پنجاه بدل شد و این در حالی بود که در این دهه، به اصطلاح «مدرنیسم»، حاکم بی چون و چرای فعالیت نقاشان نوگرای ایرانی بود. تشکیل چند نمایشگاه بزرگ مینیاتور در اوایل دههٔ پنجاه موجب رونق بیشتر این رشته گردید، اگر چه در برابر جریانات دیگر همچنان جائی کوچک داشت. در این میان، می‌توان به نمایشگاه گروهی گالری «خانهٔ آفتاب» در زمستان ۱۳۵۲ و همچنین نمایشگاههای متعدد انفرادی مینیاتوریست‌ها در این گالری، نمایشگاه انفرادی محمود فرشچیان در انجمن ایران آمریکا (تهران) و برگزاری هفتهٔ مینیاتور در اسفند ۱۳۵۲ در گالری سولیوان اشاره نمود[۳۷]. فعالیتهائی چنین بود که عاقبت موجب اضافه کردن چند واحد دانشگاهی «هرچند به صورت واحدهای اختیاری» به برنامهٔ درسی دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران در نیمهٔ دوّم دههٔ پنجاه گردید. هشدار برخی از مطبوعات دربارهٔ خطر از میان رفتن مینیاتور از یکسو و مطرح نمودن مقولهٔ مینیاتور و مینیاتوریستهای معاصر از سوی دیگر، توانست در رونق گرفتن نسبی آن مؤثر واقع گردد[۳۸]. پس از انقلاب اسلامی، مینیاتور با اقبال بیشتر مردم و مسئولین فرهنگی ـ هنری مواجهه گردید چنانچه محمدباقر آقامیری با اشاره به شکوفائی هنرهای سنتی و خصوصاً مینیاتور در دوران انقلاب، رشد آن را از نظر کمی و کیفی بسیار چشمگیر دانسته و حمایت و استقبال مردم از این هنر را در این دوران «فوق العاده خوب و دلگرم کننده» توصیف می‌کند[۳۹]. استقبال و حمایت از مینیاتور و بسط و گسترش آن عاقبت، منجر به برپائی «نخستین بی‌ینال مینیاتور ایرانی» در سال ۱۳۷۲ در تهران گردید.

۱ـ ـــ «استاد مصورالملکی». جوانان رستاخیز. شمارهٔ ۱۲۷. اسفند ۱۳۵۶. ص ۵۰ و ۷۰.

۲ـ ـــ «ایرانی باید با فکر ایرانی کار کند»؛ مصاحبه با حاج مصورالملکی. تلاش شمارهٔ ۷۷. اسفند ۱۳۵۵. ص ۱۴ تا ۱۷.

۳- اشراق، عبدالرزاق. «دلالهای هنر بر ریشهٔ هنرهای سنتی می‌زنند»؛ مصاحبه با حاج مصورالملکی. رستاخیز شمارهٔ ۸۰۲ ۷ دی ماه ۱۳۵۶. ص۱۸.
۴- ـــ «بهزاد هنر را به زاده». گردش (از انتشارات مؤسسه نشر و تبلیغ «گام»). شمارهٔ ۳۹۴. زمستان ۱۳۷۱. ص ۶۹ تا ۷۷.
۵- ـــ «نقاشی». تلاش. شمارهٔ ۱۱. تیر و مرداد ۱۳۴۷. ص ۸۴ و ۸۵.
۶- ـــ «استاد حسین بهزاد» و هنر و مردم. دورهٔ جدید، شمارهٔ ۷۰. مرداد ۱۳۴۷. ص ۱۴ تا ۱۹.
۷- ـــ «بهزاد هنر را به زاده»...
۸- ـــ «من عقیده دارم که ما همه چیز داریم. این نو را چرا از توی خودمان پیدا نمی‌کنیم؟»؛ گفتگو با حسین بهزاد. تلاش. دورهٔ اوّل. شمارهٔ ۹. فروردین ۱۳۴۷. ص ۱۴ تا ۲۷.
۹- گلبن، محمد. «خداوند هنر استاد بهزاد». امید ایران. شمارهٔ ۶۲۸. شهریور ۱۳۴۵. ص ۱۴ تا ۲۷.
۱۰- کاظمی، حسین. «نقاش خیال حسین بهزاد». هلال دورهٔ ۱۶. شمارهٔ ۸۶ دی ماه ۱۳۴۷. ص ۱۱ تا ۱۹.
۱۱- نوحیان، نصرت الله (نوح). «بهزاد مرد بی جانشین مینیاتور ایران». کیهان. شماره ۹۶۸۴. ۲. مهر ۱۳۵۴. ص ۱۶.
۱۲- ـــ «استاد هادی تجویدی؛ حلقه اتصال هنر نقاشی سنتی به نسل امروز». ادبستان. شمارهٔ ۳۹. دی ۱۳۷. ص ۲۴ تا ۲۷.
۱۳- ـــ «مینیاتور معاصر، هنری پرتجربه و تواناست». رستاخیز. شمارهٔ ۷۶۳. ۱۸ آبان ۱۳۵۶. ص ۸.
۱۴- ـــ «استاد هادی تجویدی؛ حلقه اتصال هنر...
۱۵- مجرد تاکستانی، اردشیر. «شناخت بزرگان مینیاتور معاصر ایران». بروشور اولین بینال مینیاتور ایرانی ۱۳۷۲. ناشر مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. تهران. ۱۳۷۲. ص ۳۷ تا ۳۹
۱۶- افتخاری، سید محمود. «یادی از هنرمندی فرزانه». موزه‌ها. شماره ۱۱. پائیز ۱۳۷۰. ص ۶۰ و ۶۱
۱۷- مجرد تاکستانی، اردشیر. «شناخت بزرگان مینیاتور...
۱۸- کاشفی، جلال‌الدین. «سنت و بدعت؛ کهنه و نو در قابی از چشم اندازهای تازه». فصل نامهٔ هنر. شماره ۱۱. تابستان ۱۳۶۵. تهران. ص ۸۸ تا ۱۳۷
۱۹- کاشفی، جلال‌الدین. «سنت و بدعت»...
۲۰- پروهان، مرضیه. «نقاشی سنتی (مینیاتور) و زیبایی‌شناسی غربی»؛ مصاحبه با علی کریمی. ادبستان. شمارهٔ ۳۲. مرداد ۱۳۷۱. ص ۸۴ تا ۸۷.
۲۱- کاشفی، جلال‌الدینی. «سنت و بدعت»...
۲۲- مطیع، علی. «آن دورهٔ بیست سالهٔ اوج هنر کریمی». فصل نامهٔ هنر. شمارهٔ ۲۳. پائیز ۱۳۷۲، ص ۲۷۳ تا ۲۷۷.
۲۳- کاشفی، جلال‌الدینی. «سنت و بدعت»...
۲۴- ـــ «محمد تجویدی، عاشق فرهنگ سردم و مایه‌های ایرانی». فصل نامهٔ هنر. شمارهٔ ۲۳. پائیز ۱۳۷۲. ص ۲۷۸ تا ۲۸۰
۲۵- ـــ «مینیاتور، هنر زمان و هنر آینده است»؛ گفتگو با محمود فرشچیان. تماشا. شمارهٔ ۳۱۶. خرداد ۱۳۵۱. ص ۱۹ و ۸۳
۲۶- ـــ «مینیاتور معاصر، هنری پرتجربه و تواناست». رستاخیز. شمارهٔ ۷۹۴. ۲۷ آذر ۱۳۵۶. ص ۷، ۱۳ و ۳۱
۲۷- ـــ «استاد محمود فرشچیان، مینیاتوریست نوپرداز». جوانان رستاخیز. شمارهٔ ۱۳۱. اسفند ۱۳۵۷. ص ۵۰ و ۶۷
۲۸- ـــ «مینیاتور قادر است هر محتوایی را بیان کند»؛ مصاحبه با محمود فرشچیان. رستاخیز. شمارهٔ ۱۰۲۷۲. ۳۱ شهریور ۱۳۵۶. ص ۱۱
۲۹- تویسرکانی، شاهرخ. «حافظهٔ رنگها و زیبائی زوال‌ناپذیر»؛ مصاحبه با محمود فرشچیان. دنیای سخن. شمارهٔ ۴۹. اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۱. ص ۱۶ تا ۲۱.
۳۰- ـــ «مینیاتور از سنت تا بدعت»؛ مصاحبه با محمدباقر آقامیری. فصل نامهٔ هنر. شمارهٔ ۲. زمستان و بهار ۱۳۶۲. ص ۱۳۴ تا ۱۴۰.
۳۱- ممیز، مرتضی. «دربارهٔ اصالت نقاشی سنتی ما». کلک. شمارهٔ ۹. آذر ۱۳۶۹. ص ۱۴۹ تا ۱۵۹.
۳۲- ـــ «مجید مهرگان، استاد نقاشی ایرانی». کیهان فرهنگی. سال پنجم. شمارهٔ ۲. اردیبهشت ۱۳۶۷. ص ۶۴ و ۶۵.
۳۳- احمدی، حسین. «مجالی برای شکفتن بعضی تاریخی». سوره. دورهٔ اوّل، شمارهٔ ده. تهران - دی ۱۳۶۸. ص ۳۵.
۳۴- ـــ «یک عمر خادم نقاشی ایرانی». فصل نامهٔ هنر. شمارهٔ ۲۳. پائیز ۱۳۷۲. ص ۲۸۷ تا ۲۸۰
۳۵- کاویری، علی. «ریشه در خاک، چشم در اطراف»؛ مصاحبه با منصور حسینی. رستاخیز. شمارهٔ ۵۶۷. ۲۴ اسفند ۱۳۵۷. ص ۷
۳۶- احمدی، حسین. «مجالی برای شکفتن بعضی تاریخی». سوره. دورهٔ اوّل. شماره ده. تهران - دی ۱۳۶۸. ص ۳۵
۳۷- الخاص، هانیبال. «مینیاتور». کیهان منال. ۱۹۷۴. ص ۴ تا ۶.
۳۸- «مینیاتور ایران رو به فراموشی و نیستی است». رستاخیز شمارهٔ ۷۶۲. ۱۷ آبان ۱۹۷۷. ص ۱۳ و «مینیاتور معاصر هنری پرتجربه و تواناست». رستاخیز ۷۶۳. ۱۸ آبان ۱۹۷۷. ص ۸ و «مینیاتور معاصر هنری پرتجربه و تواناست». رستاخیز شمارهٔ ۷۹۴. ۲۷ آذر ۱۹۷۷. ص ۷، ۱۳ و ۲۱.
۳۹- «مصاحبه با داوران» (مصاحبه با محمدباقر آقامیری). بروشور اولین بی‌ینال نقاشی ایرانی اسلامی. تابستان ۱۳۷۲. ناشر: مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. ۱۳۷۲ ـ تهران. ص ۱۷ و ۱۸.