به دست آمده از این نواحی بیشتر نشان از تأثیر غربی دارند و مضمون‌های اساطیری و شیوه‌ی طبیعت‌گرانه یونانی را به روشنی نشان می‌دهند. آمیختگی فرهنگی بیشتر به صورت سبک‌های التقاطی بروز می‌کند. (یونانی باکتریایی، یونانی، ایرانی). با ظهور پادشاهی اشکانیان (۲۵۰ ق. م) در ناحیه جنوب ترکمنستان و نخستین پایتخت آنها در **نساء** (نزدیک عشق آباد ترکمنستان) ویژگی‌های هنر این دوره را می‌توان در تمام رخ نمایی، خشکی و صلابت پیکرها، آذین‌گری و پرداختن به جزئیات در جامه و جواهرات برشمرد.

تصاویر بودایی در نقاشی یادبودی آسیای میانه، بیش از همه به چشم می‌خورند. نقاشی‌های بودا در صومعه‌های قبض تپه و قره‌تپه از الگوهای هندی پیروی می‌کنند. نقاشی‌های درون کاخ خلچیان معابد باختری و سراهای مسکونی دالورزین تپه (اول م) نشان می‌دهد که هنرمندان می‌کوشیدند فرد را منعکس کرده و تنوع گسترده‌تری در گونه‌های قومی ارائه شده به وجود آورند. همچنین در نقاشی‌های دالوارزین‌تپه به چهره‌های بسیار متنوعی برمی‌خوریم.

در طی دوره‌ی باستانی متأخر (دوم و سوم) حالتی کلیشه‌ای بر تصاویر حاکم‌اند. به طور مثال زنان معروف به بی‌بی‌های دل در نقاشی‌های توپراق قلعه دیده می‌شوند و بدون شک اهل خوارزم‌اند، ولی نیمرخ آنها فاقد هرگونه ویژگی فردی است. موضوع اولیه این نقاشی‌ها جنبه غیردینی دارد و شخصیت‌هایی چون زنان ثروتمند، خدمتکاران، نوازندگان چنگ یا عناصری چون جنگل و ببر، رود و ماهیان در این تصاویر به چشم می‌خورد.

پادشاهی کوشان (چهارم. م) علاوه بر باختر، مناطق وسیعی از ماوراء جیحون در شمال، تا رودهای سند و گنگ را در بر می‌گرفت و از شکوفایی خاصی برخوردار بود.

در سده‌های سوم و چهارم، زبان هنری رایج در آسیای میانه متأثر از سبک اولیه یونانی ـ ایرانی بود. بازتاب این سبک را می‌توان در هنر خوارزمیان به صورت جامه‌پردازی برجسته‌نما در نقاشی‌های دیواری کاخ توبراق قلعه آن در افراسیاب (سمرقند)، و رخشا نزدیک بخارا، و به خصوص در پنجیکنت در حوالی سمرقند کشف شده است. پنجیکنت در طی چند قرن مهم‌ترین مرکز تجاری و سوق‌الجیشی سغدیان بود.

نقاشی سغدی از تنوع قابل ملاحظه‌ای برخوردار بود. به طور کلی، آن را برحسب موضوع می‌توان به گروه‌های مذهبی، حماسی، تاریخی، روزمره و عامیانه تقسیم کرد.

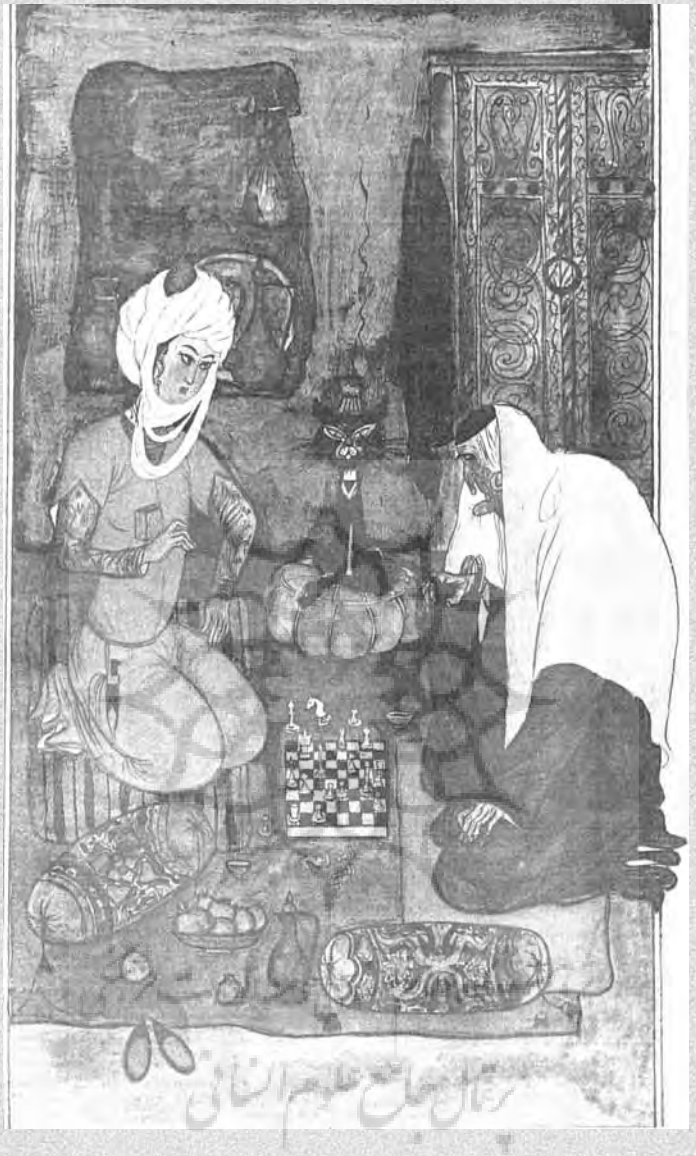
در دیوار نگاره‌های قدیمی پنجیکنت که در معابد عمومی آن به کار رفته باورها و مراسم مختلف مذهبی کار شده و ارتباط صوری و تصویرشناختی مشخصی را با سبک اولیه یونانی/ ایرانی نشان می‌دهند. می‌توان تصور کرد که سنت اولیه نقاشی سغدی بر میثاق‌هایی که قبلاً در هنرهای کوشانیان ، پارتیان و خوارزمشاهیان شکل گرفته بود، استوار شد. خدایان کهن ایرانی و بین‌النهرین در انگاره‌سازی مذهبی سغدی مشخصاتی ویژه یافتند (مثلاً الهه ننا ، که سابقه‌ای دیرین در بین النهرین داشت، تحت تأثیر هنر هندی به مشاهده نمود سپس مضامین محلی بر مضمون‌های اساطیری یونانی برتری یافتند گرایش شرقی بارزتر شد. سبک دیوار نگاره‌های کاخ بالالیق تپه (در جنوب ترکمنستان) را می‌توان سرآغاز این روند دانست. در نقاشی‌های دیواری تالار اصلی این کاخ مجلس ضیافتی متشکل از مردان و زنانی که نشسته یا لمیده‌اند را ملاحظه می‌کنیم. شیوه خطی و دو بعدی، کار بست باریکه‌های تصویری ممتد، و پیکره‌هایی که بر طبق معیار معین بازنمایی شده‌اند، حاکی از جهت‌گیری فوق می‌باشند. سنتی که بدین‌گونه شکل گرفت به بهترین وجه در نقاشی روایی سغدیان جلوه نمود.

در دوران پیش از اسلام نواحی بخارا و سمرقند به نام سُغد (سغدیانا) خوانده می‌شد. از سده پنجم تا ربع اول سده‌ی هشتم میلادی، مقارن با دوران فعالیت بازرگانان سغدی، در نقش واسطه‌های اصلی تجارت در مسیر جاده ابریشم، شکوفایی هنری بی‌سابقه‌ای در این نواحی پدید آمد. در آن زمان، دیوارنگاری در معابد، کاخ‌ها، و خانه‌های سغدیان رواج بسیاری یافت، که بقایای

بخشی از دیوارنگاره: جشن شاهانه، پنجیکنت (سمرقند)، سده ۸/۷ میلادی

هنر نقاشی در آسیای میانه

زهرا رسولی
عضو هیأت علمی گروه نقاشی
دانشکده هنر و معماری



هنرشناسان امروزه با نگرشی تازه و دقیق به تحلیل مسائل تاریخی و زیبایی‌شناختی این سرزمین می‌پردازند. تاریخ نقاشی که در منطقه‌ای وسیع میان دریای خزر در غرب و ایالت **کانسو** در سرزمین چین در شرق گسترده است، قدمتی دیرینه دارد. مقاله حاضر گامی است کوچک در جهت تدوین تاریخ تحلیلی و جامع نقاشی آسیای میانه و کوشش شده به مدد اطلاعات موجود تصویری کلی و فشرده از تاریخ نقاشی این منطقه ارائه شود.

آسیای مرکزی سرزمینی است با تمدن‌های کهن، که میراث تاریخی و فرهنگی بسیار غنی دارد. صخره‌نگاری‌های **زاروتسای** (جنوب ازبکستان) به عصر پارینه و دیوارنگاری‌های **پسیجیک تپه** (جنوب ترکمنستان) به عصر نئولیتیک مربوط هستند.

دیوارنگاری در عصر عتیق رواج گسترده‌ای یافت. از مشخصات این سبک ویژه، حالت یکدست و یادواره‌ای شکل‌ها و نیز، گرایش به تزیین و کاربرد رنگ‌های محلی و افزودن رنگ سیاه یا سرخ است. هنر آسیای میانه از ابتدا در نتیجه‌ی تأثیر متقابل و تنگاتنگ با هنر کشورهای همسایه پیشرفت کرد، اما در عصر قدیم، این مراحل تکاملی از شتاب بیشتری برخوردار بود. در آثار هنریِ ایالات جنوبی ایران قدیم، نفوذ آداب و سنن یونانی و هندی ـ بودایی را می‌توان مشاهده کرد. در حالی‌که ، هنر شمال شرقی و بخش‌هایی از نواحی مرکزی از نفوذ شدید هنر سکایی ـ سیتی حکایت می‌کند. هنرمندان این دوره در پی کیفیت و تفسیر دوباره‌ی موضوع‌های اقتباس شده، تمثال‌ها و شیوه‌های نگارگری برحسب اقوام محلی و اشیای ظریفه برآمدند.

در قرن ششم قبل از میلاد قسمت قابل توجهی از آسیای میانه، به تصرف سلسله هخامنشی درآمد. در قرن چهارم قبل از میلاد **اسکندر مقدونی** با لشکرکشی به سوی شرق تا کنار رود سیمون (آمودریا) پیش رفت. سرداران اسکندر بعد از او متصرفات را بین خود تقسیم و آسیای میانه به دست سلوکوس، سرسلسله سلوکیان، افتاد.

در دوران تسلط سلوکیان زبان و ادبیات و هنر یونانی در سراسر آسیای میانه رواج یافت. یونانی مآبی (هلنیسم) چنان تأثیر عمیقی گذاشته بود که جلوه‌ای از آن را می‌توان در گنجینه‌ی شهر **آی خانم** واقع در کنار جیحون و نزدیک بلخ دید. ابتدا، در میانه سده سوم قبل از میلاد یک دولت مستقل یونانی ـ بلخی (باکتریایی) در نواحی ماوراءالنهر و بلخ تشکیل شد. آثار هنری

شخصیت‌های برگزیده مانوی بر اورنگ گل لوتوس نشسته‌اند. هبه‌کنندگان مانوی شبیه نمونه بودایی تصویر شده‌اند. سیمای تمام رخ و هاله‌ای بر گرد سر، همانندی چهره‌نگاری مانوی و بودایی را نشان می‌دهد، اگر چه دیگر ویژگی‌های محلی و طراحی پیکره‌ها براساس یک الگوی نژادی (اندام کوتاه و سربزرگ) است. کاربست خطوط منحنی اهمیت اساسی در پیکرنگاری و جامه‌پردازی مانوی دارد، و همین نوع خطوط نرم در طراحی جانوران، گلها و گیاهان نیز بکار رفته است.

در بین قرون هفتم و هشتم ملوک الطوایفی مشاهده می‌شود. در این زمان، پیدایش شکل جدیدی از فرهنگ اوایل قرون وسطی حاکم می‌شود.

فقدان وحدت سیاسی در منطقه، سراسر قلمرو بین جیحون تا سمیرجیه (منطقه هفت رودخانه) در قرون هفتم و هشتم تحت سلطه خلفا اسلامی قرار گرفت و به ماوراءالنهر نامیده شد. منطقه جنوبی ترکستان، قسمتی از ایالت خراسان شد و فقط خوارزم نام قبلی خود را حفظ کرد.

پیدایش اسلام، به عنوان یک مذهب فراگیر، بر بسیاری از جنبه‌های زندگی از جمله فرهنگ هنری، تأثیر حیاتی داشت. در دوران بین قرون دهم و

دوازدهم که با تغییرات بنیادی در هنر مشخص شده، سنن باستانی همراه با رشد نقاشی کنار نهاده شدند. همزمان با این تغییرات، سبک تزیینی پا گرفته در قرن یازدهم، رفته رفته بر هنر تمام ممالک اسلامی مستولی شد.

از اوایل قرن یازدهم به بعد سلسله ترکان به دنبال تاخت و تاز ترک زبانان در منطقه تأسیس شد. این دوره با رشد شهرهایی چون سمرقند، بخارا، مرو، اُخسیکنه، اوزگن و اورگنج و نیز توسعه سریع فرهنگ هنری مشخص شده است.

فرهنگ آسیای مرکزی در اوایل قرن سیزدهم در نتیجه غارت و تجاوز مغول ـ تاتار خسارات فراوانی متحمل شد. در اوایل قرن چهارده زندگی اجتماعی کم و بیش احیا شد و این امر امکان پیشرفت مجدد فرهنگ هنری را مهیا کرد. در اواخر قرن چهاردهم و اوایل قرن پانزدهم، فرهنگ هنری در کشورهای تحت تسلط تیمور و تیموریان به اوج خود رسید.

در دوره‌ی اسلامی، دیوارنگاری‌های آسیای میانه به تزیین متمایل بودند، چنان‌چه آثار کشف شده کاخ تیمور در سمرقند، اواخر قرن چهاردهم و اوایل قرن پانزدهم این امر را نشان می‌دهد. تصاویری در وصف دلاوری‌های رزمی تیمور، صحنه‌های درباری از زندگی شخصی، پیکر نماهای تیمور فاتح و همسران او با فرزندان و نوه‌ها تزیین شده است. نمونه‌ای که باید تا اندازه‌ای متفاوت نگریسته شود دیوار نگاره‌ای است در مدرسه عبدالعزیز خان در بخارا که دورنمایی شامل تصویر بنای چند کوشک در میان درختان را نشان می‌دهد. از سده چهاردهم و پانزدهم به بعد نقاشی موضوعی تنها در مینیاتورپردازی رخ می‌نماید.

شهرهای بخارا و سمرقند به کانون‌های فرهنگی فعال در ماوراءالنهر تبدیل شدند و در این زمان کتاب‌نگاری رواج فوق‌العاده‌ای یافت. هنرمندان بسیاری در دربار تیمور در سمرقند بودند، و برتر از همه **عبدالحجی** مینیاتوریست، که او را از بغداد به سمرقند آورده بودند. تعیین آثار مربوط به آسیای میانه در میان میراث عظیم دوره تیموری دشوار می‌نماید ولی آنچه قابل تشخیص است اینکه هنرمندان، در کنار محصور ساختن موضوعات، همواره عناصری از محیط‌هایی که برای خودشان آشنا بود بدان می‌افزودند. عناصری چون: معماری وقت و ابزارهای مورد استفاده روزمره، ارائه‌ی ویژگی‌های قومی شخصیت‌ها شده و پوشاک سرزمین و زمان آنها.

مینیاتورهای سده‌ی پانزدهم و شانزدهم آسیای میانه به دو نوع گرایش تقسیم می‌شوند: یکی را حالتی شاعرانه و دیگری را حالت توصیفی می‌توان نامید. در حالی که مشخصات اولی را ترکیب غنی، ترسیم ظریف، رنگ‌آمیزی پرمایه و تمایل به موضوعات عاشقانه و مهیج تشکیل می‌دهند و در دیگر شیوه،

صورت زنی دارای چهار بازو درآمد.) دگرگونی جامعه شهری و گذشت زمان به تدریج تغییراتی در معیارهای سبکی و مضمونی به وجود آورد. در دیوارنگاری‌های اولیه تناسب صورت تا حدودی طبیعی و با اندکی برجسته‌نمایی در پیکره‌ها دیده می‌شود. در نقاشی‌های متأخر توجه به شیوه‌ی خطی دو بعدی، معیارهای جدید تناسب و زیبایی و موضوع‌های دنیوی جلب توجه می‌نماید.

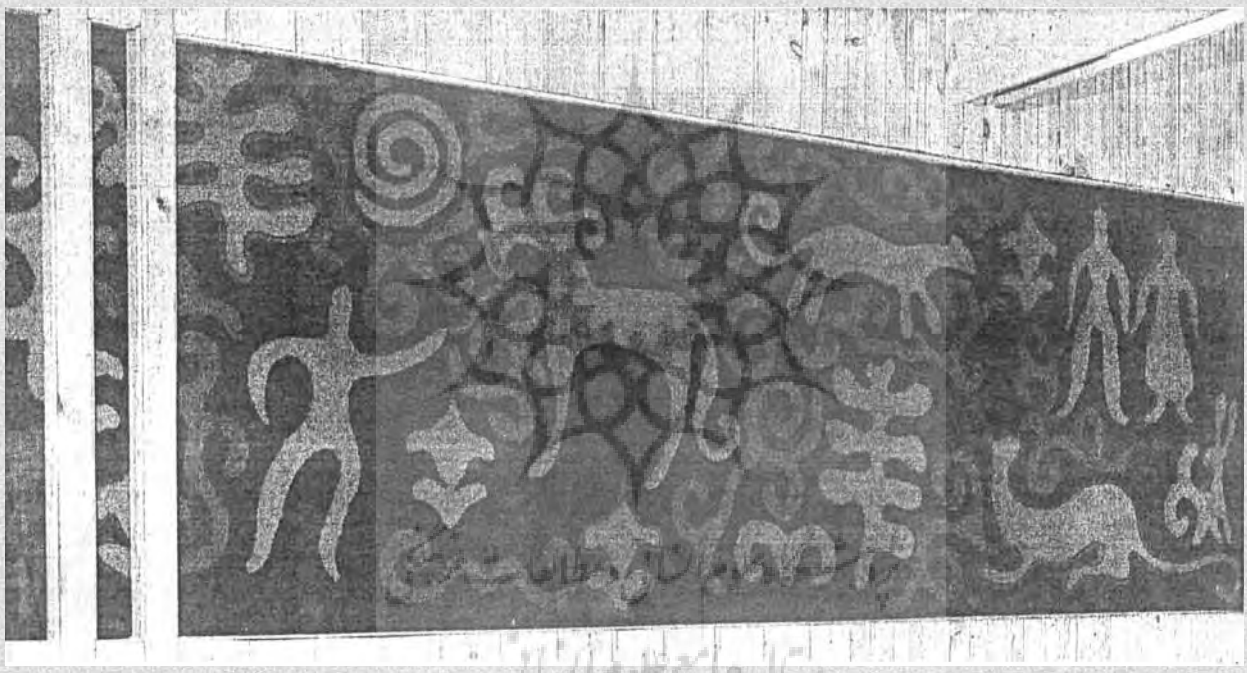
مضمون‌های حماسی و تاریخی بیشترین اهمیت را در دیوارنگاری سغدی داشتند. این مضمون‌ها بیشتر در بخش میانی دیوارها تصویر شده‌اند و موضوع‌های عادی و قصه‌های عامیانه به صورت ترکیب‌بندی‌های قاب‌بندی شده در پایین‌ترین بخش دیوار کار شده‌اند. پیوستگی داستانی، بزرگی پیکرها و رنگ‌های درخشان نقاشی‌های حماسی به طور کامل آنها را از گونه‌های دیگر متمایز می‌کند.

نقاشی‌های کاخ‌های وَرخشا و افراسیاب از حیث بزرگی ابعاد و جنبه‌های یادبودی‌شان متمایز می‌شوند. ویژگی نقاشی‌های ورخشا خطوط روانی است که انعطاف‌پذیری پیکره‌ها و حرکات آنها را القا می‌کنند.

به هم آمیخته و یک کل واحد را تشکیل می‌دهد.

نقاشی یادبودی در آسیای میانه در سده‌های هفتم تا هشتم را می‌توان به صورت یک پدیده‌ی حیرت‌انگیز هنری نگریست، زیرا علی‌رغم قرابت آن با هنر هندی از یک سو، و با خاور ترکستان از سوی دیگر، روی هم رفته جز تأثیرات بسیار اندک موازین هنری خاص خود را تا زمان تسلط اعراب حفظ کردند.

مانویان آسیای میانه نیز بر جریان هنر نقاشی تأثیرگذار بودند و پیروان مانی در آسیای میانه با اثرپذیری از سنت‌های دیگر شیوه‌ی نقاشی او را تکامل بخشیدند. تماس نزدیک مانویان با بوداییان باعث نفوذ بسیاری از عناصر هنر بودایی در هنر مانوی شد. این نفوذ که به تکوین هنر ایرانی ـ بودایی انجامید و جای هنر یونانی ـ بودایی را در آسیای میانه گرفت، با تسلط شاهان ساسانی بر کوشانیان انجام پذیرفت. مبلغان بودایی، این سبک تلفیقی را به ترکستان شرقی بردند. عنصر هندی را در ترکیب‌بندی مضامین متداول بودایی و در تمثال آرام و موقر بودا می‌توان دید. حال آنکه، جزئیات لباس‌ها، تاج‌ها و زینت‌ها و تمایل شدید به قرینه‌سازی، منشأ ایرانی دارند. بازنمایی خطی



تزیینی دهه ۱۹۷۰ دی - اُمتف

دیوار نگاره‌های تالار اصلی کاخ افراسیاب در سمرقند، از همه چشمگیرترند، چرا که در تجلیل از فرمانروایان پرداخته شده‌اند. صحنه‌ها نمایانگر رخدادهایی واقعی‌اند که به صورت حکایتی حماسی، آراسته و با ظرافتی خاص اجرا شده‌اند. نقش مایه‌های فرهنگ عامه در نقاشی‌های کاخ فرمانروایان از سروشان در قلعه کانکاخ جنبه‌ی غالب دارند. موضوع‌هایی که به نبرد بین خیر و شر می‌پردازند بیشتر به چشم می‌خورد. قهرمانان به صورت انسان‌های والا و یا اژدها و دیگر انواع هیولا تجسم یافته است. زبان تصویری دیوارنگاره‌های پنجیکنت غنی و متنوع است. طیف الوان در مواردی سرشار از گوناگونی است. ترکیب‌بندی‌های بسته و متقارن مشخصه‌ی موضوع‌های مذهبی می‌باشد. در حالی که داستان‌های قهرمانی و حماسی سرشار از پویایی، در باریکه‌های ممتد تصویر شده‌اند. روایت تصویری به صورت افقی روی دیوار با توجه به آداب زمان ترسیم شده‌اند. و در مضامین اساطیری، واقعیت و تخیل

پیکره‌ها، پس زمینه‌ی تخت و نقش‌دار و رنگ‌های سرد و درخشان از مشخصات بارز این سبک هند و ایرانی است.

از میانه سده‌ی هفتم میلادی هنر بودایی آسیای میانه تحول دیگری را آغاز کرد. در این زمان تحت تأثیر شدید سیاسی و فرهنگی چین، مرکز فعالیت هنری از کوچا به ناحیه‌ای شرقی‌تر به نام تورفان منتقل شد. در این دوره تأثیر چینی توأم با پیکرنگاری مغولی شیوه غالب شد. دستاورد هنری تورفان در میان پیروان دیگر مذاهب گسترش یافت و بدین سان تورفان از یک سو هنر خاور دور و از سوی دیگر هنر اسلامی را تغذیه کرد. اگر بپذیریم که نقاشی مانوی آسیای میانه ریشه ایرانی و اشکانی و ساسانی داشته است، شکوفایی آن را در زمینه‌های فرهنگ محلی می‌توان مشاهده نمود. برخی تأثیرات هنر هند بر نقاشی مانوی، و نیز پیوند این نقاشی با دیوارنگاره‌های سغدی قابل ملاحظه است. ولی اثرپذیری آن از هنر بودایی بارزتر به نظر می‌آید. غالباً،

کتاب‌های چاپ سنگی در ترکستان و ماوراء خزر، تولید کتاب‌های دست‌نویس منقوش و تذهیب شده به پایان رسید.

در اواخر قرن نوزدهم احیای هنری در سلطان‌نشین بخارا و خان‌نشین‌های خیوه و خوقند پا گرفت. قلمرو این خان‌نشین‌ها کم‌کم گسترش یافت، به‌طوری که این دو، به تدریج عضو امپراتوری روسیه شدند. از آن به بعد سرزمین‌های آسیای مرکزی با نام قلمرو ترکستان و ماوراء خزر نامیده شدند.

نظام حکومتی این مناطق نوعی هنرپروری متمرکز در دربار را پدید آورد. تا اواخر قرن نوزدهم شاهان و شاهزادگان مهم‌ترین سفارش دهندگان آثار هنری و نافذترین حامیان هنرمندان بوده‌اند. نتایج این نوع هنرپروری عمدتاً عبارت بود از: مشروط شدن رشد هنر به اوضاع سیاسی، تأثیر مستقیم سفارش‌دهنده در تولید آثار، پیدایش سبک‌های قراردادی و مشکلات و محدودیت‌های هنرمند وابسته به دربار.

در دوره‌های تکامل و اواخر دوران سلطه فئودالیزم در آسیای میانه، خلاقیت هنری به تناوب رشد و افول در طی زمان مشخص شده است.

در سال ۱۹۱۸ بعد از انقلاب اکتبر، قلمرو آسیای مرکزی به صورت قسمتی از خاک اتحاد جماهیر شوروی درآمد.

در اوایل قرن بیستم هنگامی که گنجینه‌ای از دیوارنگاری‌های پیش از اسلام توسط باستان‌شناسان کشف شد، نقاشی موضوعی توسط هنرمندان به تجربه‌ای ثمربخش و الهام‌آفرین تبدیل شد.

دیوارنگاری‌های **چنگیز احمرُف**، کافه‌ای در تفریح‌گاه کارخانه کابل‌سازی تاشکند را نشان می‌دهد که از وفق دادن خلاقانه یک میراث دیرین با نیازهای نوین می‌باشد. تصویر عروس و داماد و دوستان و میهمانان ایشان که هدایایی در دست دارند به وضوح از نقاشی‌های افراسیاب و پنجیکنت الهام گرفته و در کمال پختگی و نظم اجرا شده‌اند. تمامی ترکیب، که سه دیوار را پوشانده است، از رنگ‌های زرین همراه با ضربات نامنظم رنگ آبی شفاف سرشار است. دیگر کارهای مطرح او در دیوارنگاری‌های تماشاخانه نوایی، انستیتوی مطالعات شرقی، انستیتوی تاریخ هنر تاشکند و موزه الغ بیگ در سمرقند می‌باشد.

نقشمایه‌ها و روش‌های هنری مینیاتورهای شرقی و به وفور در آثار هنرمندانی که بر روی بوم کار می‌کنند، به چشم می‌خورند. در آثار دو هنرمند مطرح ترکمن **ک. میرگالیمف** و **ک. اوُرازنپسُف** می‌توان این مسئله را به راحتی مشاهده نمود.

در بین تصویرسازان کتاب، ی. **کیدیاکیدی** به چشم می‌خورد که با پیوند بین زبان مینیاتور شرقی به زبان مدرن گویش می‌کند و تعبیر شاعرانه‌ای از هنر شرقی را بر طیف هنر زیباشناختی غرب ارائه دهد.

گرافیست اُزبک **ت. محمدف** به شیوه‌ای متفاوت افسانه‌های ازبک را با برخورد روان‌شناختی، احساس ظریف زادبوم ملی و طنز لطیف مردمی، که از صفات نمادین این افسانه‌هاست به تصویر می‌کشد.

لوح سه بخشی برای زندگی بهتر سال ۱۹۷۲ توسط کی. اورازنپسوف
قسمت چپ: برای زندگی بهتر قسمت راست: او برنمی‌گردد

راه برجسته‌ترین هنرمندان توسط مقلدانشان به بیراهه کشیده شده و تکاپو برای دستیابی به یک هویت ملی منجر به برداشت‌های ظاهری و گاه تفنن‌آمیز از گنجینه‌ی نقش‌ها و نقشمایه‌های تزیینی کهن گردید. بسیاری از هنرمندان در دوران اتحاد جماهیر شوروی سابق تمایل به واقع‌گرایی اجتماعی و اعتراض علیه تفنن که دستور کار رسمی حکومت بود را با الگوسازی ظاهری و یا نهایتاً دیوارنگاری مکزیکی نشان می‌دادند.

بعد از فروپاشی شوروی در سال ۱۹۹۰ هر کدام از سرزمین‌ها، دوباره تشکیل جمهوری مستقل دادند و کشور جداگانه‌ای را شکل بخشیدند. می‌توان بازتاب دو نگرش ملی و جهانی را در آثار هنرمندان مشاهده نمود. در واقع نوگرایان نسل جدید هم شناخت وسیع‌تری از سنت به دست آورده‌اند و هم دستاوردهای مدرنیسم را بهتر درک نمودند. به نظر می‌رسد که کوشش آنان، از هر نقطه که آغاز شده باشد، معطوف به درک و بیان موقعیت خود در زمان معاصر است. با توجه به این توان آیا می‌توان امید به صفحات درخشان دیگری در تاریخ نقاشی آسیا در آینده داشت؟

آشکارا نشان از خودداری و کم‌گویی، بهره‌گیری از تدابیر هنری، گرایش به موضوعات غنی‌تر و هماهنگی آرایش ترکیبی دارد.

از ویژگی‌های شاخص تصویرگری این دوره، کاربرد تصاویر الگویی و قالبی است. از این رو، این هنر ارتباط تنگاتنگی با شعر شرقی دارد. نمونه سرو، که نشان دهنده‌ی قد و قامت است، کمان و تیر به منزله ابروان و گناه مقاومت‌ناپذیر و مروارید به دندان و غنچه به دهان اشاره دارد.

در دهه‌ی دوم سده‌ی شانزدهم هنرمندان هرات در بخارا و سمرقند و شروحیه (تاشکند) به دو شیوه کار می‌کردند، مکتب ماوراءالنهر و مکتب هرات که در تصاویر کتابی از خمسه‌ی علیشیرنوایی، که در شهر تولد دو هنرمند تصویر شده است، مشاهده می‌کنیم. مینیاتورهای هنرمند اول دارای ترکیب‌های نسبتاً ایستا با شخصیت‌های اندک که جثه‌ی درشتی دارند. خطوط

هنرمندانی که در ثلث سوم سده‌ی شانزدهم در بخارا فعال بودند به موضوعات روزمره توجه می‌کردند. از جمله کتاب تحفةالاحرار جامی که در بخارا تصویر شده است. تصویر مرد سالخورده‌ای را نشان می‌دهد که حیران از زیبایی دختر جوانی است که در حال عبور است، نشان می‌دهد.

مینیاتورپردازان در سده‌ی هفدهم به دستاورد تازه‌ای رسیدند که و آن امضاء و وقایع‌نگاری کارها می‌باشد. در این بین، به نام‌های **محمد اشرف، محمد درویش** و **محمد مراد** برمی‌خوریم که در نیمه‌ی نخست سده هفدهم در سمرقند بودند.

همچنین می‌توان از **فرهاد، محمدمقیم** و **محمد امین، حاجی گدایی** و **ملا بهزاد** که شاخصه‌ی کارشان تنوع گرایش‌های خلاقانه آنهاست نام برد.

محمد مراد به خاطر مینیاتورهای متعددی که برای شاهنامه‌ی فردوسی

تصاویر در وصف شاهنامه فردوسی، سال ۷۷-۱۹۷۴ توسط ی. کیریاکیدی

این تصاویر ظریف و دقیق و دارای رنگ‌آمیزی‌های متوازن‌اند. ولی طیف رنگ این تصاویر محدود است و رنگدانه‌ها متراکم و تیره‌اند. در تصاویر هنرمند دوم رنگ‌ها شفاف‌تر و ترکیب‌ها مفصل‌تر و پویاترند. پیکره‌ها باریک و حرکاتی راحت دارند. در تصاویر کتاب قصص ابوالخیر، جزئیات بارز پوشاک و تزیین داخلی اُزبک به چشم می‌خورند. (چه اسکندر باشد یا شاه ساسانی). ترکیب‌ها از پویایی بی‌بهره‌اند، طیف‌رنگ، مبتنی بر رنگ‌های متضاد است، و دورنما، جنبه‌ی تماشایی دارد.

کتاب کوچکی که توسط **میرعلی** استنساخ شد، حاوی دو مینیاتور شاعرانه است که در یکی دو دوست و در دیگری زن و مرد جوانی را در منظره‌ی بهاری نشان می‌دهد. در آثار تصویرگران مقیم بخارا در اواخر قرن شانزدهم برخی به موضوعات شاعرانه و برخی به تدریج به موضوعات اجتماعی علاقه نشان می‌دادند. گروه اخیر در خلال موضوعات آموزنده برگرفته از ادبیات کلاسیک شرقی تصویرگری می‌کردند. نسخ گلستان سعدی (۶۷ ـ ۱۰۶۶) که در بخارا تصویر شد، صحنه‌های کشمکش شدید را موضوع نقاشی قرار دادند.

در سال (۱۵۵۶) تصویر کرد شهرت بسزایی دارد. نوآوری در کارهای او به چشم می‌خورد و ویژگی دیگر و شاخص او خطوط نیرومند پرشکن و ترکیب‌های الوان متضاد است.

محمد مقیم، یکی از تصویرپردازن کتاب شاهنامه که در سال ۱۶۶۴ تصویر شده، به شیوه کلاسیک‌تر هنرنمایی کرده است. ترکیب‌هایش متوازن و رنگ‌آمیزی فوق‌العاده‌ای دارند.

در واقع قرن هفدهم شاهد مبادله‌ی روش‌های هنری بین مینیاتور پردازان آسیای مرکزی و هند بود و در آثار نقاشی به جا مانده از **عوض محمد** و **ملابهزاد** ویژگی‌هایی از نقاشی هندی چون نمایش سه بعدی پیکره‌ها، آرایش حجم‌دار سطوح و حتی عناصری از زندگی روزمره هندی را مشاهده می‌کنیم.

در اوایل قرن هجدهم، هنر نقاشی تقریباً بی‌تحرک بود. در قرن نوزدهم فعالیت‌هایی صورت گرفت ولی نوعی محدودنگری و تنزل آشکار را در مهارت‌های حرفه‌ای نقاشان می‌بینیم. در نیمه دوم قرن نوزدهم با چاپ

لوح سه بخشی برای زندگی بهتر سال ۱۹۷۲ توسط کی. اوراز نیسوف کارگر آزاد

فهرست منابع و مأخذ:

۱) نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. روئین پاکباز. تهران، نارستان ۱۳۷۹.

۲) تاریخ نگارگری در ایران. سیدعبدالمجید شریف‌زاده، تهران، حوزه هنری ۱۳۷۵.

۳) هنر در آسیای مرکزی. گالینا پوگاچپکو، اکبر خاکیموف، ناهید کریم زندی، تهران. وزارت فرهنگ ارشاد اسلامی ۱۳۷۲.

۴) سیر تاریخ نقاشی ایران. بینیون. ل، ویلکینسون. ج،گری، محمد ایرانمنش، تهران، امیرکبیر ۱۳۶۷.

۵) هنر ایمان در دوران ماد و هخامنشی. ر، گیرشمن، عیسی بهنام، تهران، علمی و فرهنگی ۱۳۷۱.

۶) هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. ر. گیرشمن، بهرام فره‌وشی، تهران، ترجمه و نشر کتاب ۱۳۵۰.

۷) تجزیه هنر و تمدن در ایران باستان. جورجیا هرمان. مهرداد وحدتی. تهران. مرکز نشر دانشگاهی ۱۳۷۳.

۸) هنر مانوی. کلیم کایت یواخیم، ابوالقاسم اسماعیلی‌پور، تهران، فکر روز، ۱۳۷۳.

۹) احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی (۳ جلد). لندن، ۱۳۷۰.

10) Azarpey. G: Sogdian Painting. with contri bations by A. M. Belenitskii, B.I. Marshak, and Mark J. Dresden - London, Losangeles, 1981.

11) Persiun and mughol Art, Colnaghi, London, 1976.

سیر منظره‌پردازی در تاریخ نقاشی ایران

علی‌اصغر میرزایی مهر

دانشگاه هنر

۱۸۹ ص، تصویر، کتابنامه

هدف از پژوهش حاضر بررسی سیر کوتاهی از تحولات نقاشی ایران در طول تاریخ و منظره‌پردازی در نقاشی هر دوره از دوران غارنشینی تا اوایل سده اخیر می‌باشد که با روش مطالعه کتابخانه‌ای انجام یافته است.

یافته‌ها نشان می‌دهد نقاشی ایرانی ضمن پذیرفتن تحولات فراوان در غالب دوران‌ها از وحدت و انسجام برخوردار است. گرایش به بازنمایی آرمانی حتی تا آثار هزاره‌های پیش از اسلام نیز دنبال شده و در عهد ساسانیان نقاشی ایرانی دوره تکامل را طی نموده است.

وحدت شیوه‌های هنری پس از اسلام نیز وجود داشته و تحول جدیدی را آغاز می‌کند. در این تحول سنت‌های یونانی ـ رومی محو و متأثر از هنر آسیای میانه و خاور دور شده است. رویکرد به طبیعت در سده‌های اسلامی به خصوص پس از نفوذ هنر چینی در سده هفتم اهمیت یافته است. همچنین نقاشی ایرانی سده‌های هفتم تا یازدهم عصر تکامل ساختاری و تعمق معنوی را دربر داشته و پس از صفویه و از عهد محمد زمان هنرمند ایرانی در زمینه منظره از آثار اروپایی تقلید کرده است. جانمایه‌ی اصلی نقاشی ایرانی برگرفته از ادبیات است.

مروری بر آثار نقاشی ایران بین سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷

سمیندخت کرامتی

دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر،

۱۴۰ ص، تصویر، عکس

هدف از این تحقیق بررسی چگونگی و روند تحولات نقاشی، به سوی نقاشی امروز در ایران بوده است. روش تحقیق، روش پیمایشی (مطالعه‌ی کتابخانه‌ای) و جامعه‌ی آماری عبارت است از کلیه کتاب‌های نقاشی از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷. همچنین در مورد نقاشی قبل از این دوران از نمونه‌برداری در کتاب‌ها استفاده شده است.

نتایج این تحقیق عبارت‌اند از: کتاب‌های موجود در زمینه‌ی نقاشی معاصر ایران بسیار اندک است و به طور کلی کتب موجود نیز به روند تحولات کلی نپرداخته‌اند. اغلب مختص یک دوره نقاشی کوتاه بوده و یا گروهی از هنرمندان را مورد مطالعه قرار داده‌اند. شمار نقدهای موجود در این زمینه که قابل بررسی باشند نیز بسیار کم است و در کل منابع موجود تا این تاریخ، بسیار پراکنده و جسته گریخته‌اند.

در این رساله داریم

تحولات و نقاشی سنتی ایران.

ـ روند تحول نقاشی سنتی ایران و نفوذ شیوه‌های اروپایی.

ـ تشکیل هنر نوین و معرفی گرایش‌های نوین و نقاشان نو و نقد تعدادی از آثار.