

A Comparative Study of the Narrative Patterns in Isfahan School Painting and the Second Pahlavi Period

Mehdi Paraštar Shahri¹ ; Syed Reza Hosseini² 

Type of Article: **Research**

Pp: 365-389

Received: 2024/05/09; Revised: 2024/08/08; Accepted: 2024/08/31

 <https://doi.org/10.22034/PJAS.8.30.365>

Abstract

Iranian art has consistently been shaped by various external influences throughout its history. However, a crucial aspect of these influences is the enduring preservation of character and structure—specifically, the narrative pattern inherent in Iranian art. Historically, Iranian artists have assimilated structural, technical, thematic, and content-related experiences from other cultures while maintaining their unique Iranian identity. This research aims to conduct a comparative study of the narrative pattern, a concept derived from structuralist narratology, in two significant historical periods of Iranian visual art: the reign of Shah Abbas I in Isfahan and the subsequent Pahlavi era. The significance of this study stems from the fact that Iranian painting during these two periods experienced substantial influences from European art, which in turn impacted subsequent artistic movements. Thus, we seek to address the fundamental question: What changes and transformations occurred in the narrative pattern of the Isfahan school of painting compared to that of the second Pahlavi period? Preliminary observations suggest that the modernism evident in the Isfahan school shares greater affinities with the pictorial traditions of Iran's past, whereas the painting of the second Pahlavi period is characterized by confusion and distress. Employing a descriptive-analytical methodology alongside a comparative approach, this research utilizes documentary and library sources to develop a narrative model for the periods in question. The findings indicate that the narrative pattern in the works of modernist painters from the Isfahan school, when compared to their counterparts in the second Pahlavi period, exhibits a novel style and structure that aligns more harmoniously with the continuity of Iran's pictorial traditions.

Keywords: Structuralism, Narrative Pattern, Narratology, Isfahan School, Second Pahlavi Period.

1. Assistant Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran.

2. Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding Author).

Email: rz.hosseini@shahed.ac.ir

Citations: Paraštar Shahri, M. & Hoseini, S. R., (2025). "A Comparative Study of the Narrative Patterns in Isfahan School Painting and the Second Pahlavi Period". *Parseh J Archaeol Stud.*, 8(30): 365-389. <https://doi.org/10.22034/PJAS.8.30.365>

Homepage of this Article: <https://journal.richt.ir/mbp/article-1-1052-en.html>



Motaleat-e Bastanshenasi-e Parseh

Parseh Journal of Archaeological Studies (PJAS)

Journal of Archeology Department of Archeology Research Institute, Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICT), Tehran, Iran

Publisher: Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICT).

Copyright©2022, The Authors. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons.

© The Author(s)



Introduction

When examining the identity of Iranian art, one encounters a cohesive whole, despite the numerous changes and developments it has undergone throughout history. The ability to preserve originality while embracing desired changes is a hallmark of the resilience of Iranian culture and art since ancient times. Notably, the tumultuous era of the Mongols paradoxically gave rise to one of the most illustrious periods in Iran's cultural and artistic history, namely the Timurid and Safavid eras. The incorporation of Chinese and Byzantine painting traditions ultimately led Iranian painting to evolve with distinct coordinates that diverged from its sources in both structure and narrative pattern. During the Safavid period, particularly within the Isfahan school, and continuing into the second Pahlavi era, the influence of European art reached its zenith. This exchange facilitated the transmission of Western culture and customs to the East, resulting in both intentional and unintentional effects. It was within this context that Iranian painting experienced significant European influences (Pakbaz, 2007: 132).

In the early 1920s, a shift in Iran's political landscape prompted corresponding changes in the cultural atmosphere. The translation and publication of works aimed at familiarizing the Iranian intellectual community with modern European literature and philosophy became a focal point in the search for new avenues of expression. In this regard, the "Art Academy of Fine Arts," established based on the educational standards of Paris, was inaugurated in 1941.

Artworks can be interpreted through the lens of their source text (Europe) while remaining cognizant of their destination text (Iran). These developments have led, on one hand, to a rupture with traditional narrative patterns and, on the other, to the introduction of new narrative modalities in the history of contemporary Iranian painting. The objective of this research is to investigate the evolution of narrative patterns in the painting of these two pivotal periods. By examining these developments, we can identify the underlying reasons and factors that influenced the creation and transformation of artistic conditions. Drawing on practical analyses of complex situations that have occurred in other times, strategies and plans can be formulated. Historically, Iranian art has prided itself on the influence of foreign artistic traditions. Thus, we seek to address the question: What were the changes and transformations in the narrative pattern of the Isfahan school and the second Pahlavi period? Undoubtedly, these changes encompass both positive and negative aspects, and this research aims to provide a clear depiction of their nature. On one hand, these influences have propelled Iranian painting toward development and evolution; on the other, they have led to the rejection and dissolution of certain pictorial traditions from Iran's past.

Materials and Methods

This research is descriptive and analytical, employing a comparative approach to address the research problem. Data and works have been qualitatively analyzed based on the

narrative model in structuralist narratology, particularly drawing from the theories of Vladimir Propp, a pioneering theorist in this field. Propp's approach seeks to identify common and recurring elements across different texts to uncover deep structures. Consequently, due to the intertextual borrowing in Iranian painting from literary texts, four common elements topic, theme, motif, and tone have been selected as criteria for analyzing changes. Following the collection of data from specialized books, articles, and electronic databases, the data has been sorted and analyzed until saturation was achieved. From each period, four works that align with the theoretical framework have been selected for analysis.

Discussion and Analysis

The findings of this research can be articulated both generally and in detail. In the comparative study of the narrative patterns in the paintings of the Isfahan school and the second Pahlavi period, there are notable similarities in terms of modernity. In both periods, artists sought to achieve a new and distinct tone, creating works that diverged from past traditions. This aspect of modernism was significantly influenced by European painting traditions prevalent during these historical periods. Another point of similarity between the two eras is the support and promotion of modernism by both the government and patrons within the context of Iranian painting. Additionally, the human figure emerges as a common and recurring theme in both periods. To gain a clearer understanding of the changes and transformations in the narrative patterns during these two periods, we can elaborate on these changes as follows: From the perspective of subject matter, the narrative patterns in the Isfahan school (as seen in the works of Reza Abbasi, Moin, and Aliquli Jabbadar) and in the second Pahlavi period (represented by Ziapour, Javadipur, and Esfandiyari) are grounded in common local themes and realistic, documented human figures. The narrative patterns in the Isfahan school, particularly in the works of Mohammad Zaman (depictions from the Shahnameh and others), reflect a return to the literary and pictorial traditions of Iran's past, as illustrated in the works of Hossein Kazemi (depicting minors of the Safavid period).

The themes employed in the narrative models of Isfahan school painters are diverse, encompassing various themes such as lyrical and poetic elements, documentary aspects, and a blend of Iranian and Western influences. In contrast, painters of the second Pahlavi period opted for a more uniform approach, drawing primarily from local and modern Iranian themes in their works. Regarding motifs, the works of Isfahan school painters predominantly utilize defined lines and a limited color palette. Conversely, the motifs in the works of second Pahlavi period painters often feature abstract forms and innovative techniques. In terms of narrative tone, the works of Isfahan school painters, particularly those of Reza Abbasi and Moin Moser, are characterized by a calm and distinctly Iranian structure and style. In contrast, the works of Mohammad Zaman and Aliquli Jabbadar tend toward European naturalism. During the second Pahlavi period, the narrative tone

in the works of Ziapour, Javadipur, and Esfandiyari is heavily influenced by European painting styles, including Cubism and Expressionism.

Conclusion

In summary, the narrative pattern in the Isfahan school of painting, influenced by European artistic traditions, shows greater alignment with Iran's past visual traditions. Conversely, the narrative pattern in the painting of the second Pahlavi period is associated with confusion and distress regarding Iranian structure and identity.

Acknowledgments

The authors extend their sincere gratitude to the anonymous peer reviewers for their insightful critiques and constructive suggestions, which significantly enhanced the clarity and scholarly rigor of this manuscript.

Observation Contribution

This research is derived from the first author's doctoral dissertation. The primary data collection, encompassing all observational and analytical components, was conducted by the first author under the direct supervision and mentorship of the second authors.

Conflict of Interest

The Authors, while observing publication ethics in referencing, declare the absence of conflict of interest.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مطالعه تطبیقی الگوی روایت^۱ در نقاشی مکتب اصفهان و دوره پهلوی دوم

مهدی پرستارشهری^I: سیدرضا حسینی^{II}

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۳۸۹ - ۳۶۵

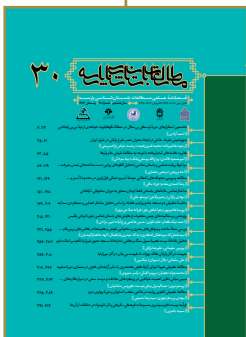
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۰؛ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۶/۰۷؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۰

شناسه دیجیتال (DOI): <https://doi.org/10.22034/PJAS.8.30.365>

چکیده

هنر ایران در دوران پرفراز و نشیب خود، همواره تحت تأثیر دیگر جوامع بوده است؛ اما نکته مهم در جریان این تأثیر و تأثرات، حفظ همیشگی منش و ساختار (الگوی روایت) در هنر ایران است. در واقع، در طول تاریخ هنرمندان ایرانی از تجربیات ساختاری و تکنیکی و در کل، موضوعی و محتوایی دیگر فرهنگ‌ها متأثر شده‌اند، ولی شخصیت و منش ایرانی خود را حفظ کرده‌اند و این تأثیرات را در هنر خود مستحیل نموده و روایتی ایرانی ارائه کرده‌اند. هدف پژوهش پیش‌رو، مطالعه تطبیقی الگوی روایت که عنصری برگرفته از روایت‌شناسی^۲ ساختارگراست، در دو دوره و مقطع تاریخی مهم در هنر تصویری ایران است؛ دوره حکومت «شاه عباس اول» در اصفهان و دوره دوم حکومت پهلوی در ایران. اهمیت و ضرورت این پژوهش از آن روست، که هنر نقاشی ایران در این دو مقطع تاریخی، تأثیرات فراوانی را از هنر اروپا اخذ کرده و مکاتب هنری بعد از خود را تحت تأثیر قرار داده است؛ از این رو، کوشید می‌شود به این پرسش بنیادین پاسخ داده شود که، الگوی روایت در مکتب نقاشی اصفهان و دوره پهلوی دوم دارای چه تغییرات و تحولاتی شده است؟ به نظر می‌رسد، نوگرایی در نقاشی مکتب اصفهان سنخیت بیشتری با سنت‌های تصویری گذشته ایران داشته و نقاشی در دوره پهلوی دوم با سرگشتگی و پریشانی همراه بوده است. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی، و با استفاده از منابع اسنادی و کتابخانه‌ای، درصدد ترسیم الگوی روایت برای دوره‌های موردنظر است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که، الگوی روایت در آثار نقاشان نوگرای مکتب اصفهان در مقایسه با الگوی روایت در آثار نقاشان نوگرای دوره پهلوی دوم، از لحاظ سبک و ساختار تصویر، در عین نو بودن، در جهت استمرار سنت‌های تصویری گذشته ایرانی هماهنگی بیشتری را داشته است.

کلیدواژگان: ساختارگرایی، الگوی روایت، روایت‌شناسی، مکتب اصفهان، دوره پهلوی دوم.



فصلنامه علمی مطالعات باستان‌شناسی پارسه
نشریه پژوهشکده باستان‌شناسی، پژوهشگاه
میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران

ناشر: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری

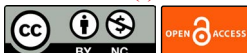
© حق نشر متعلق به نویسنده(گان) است و نویسنده تحت مجوز Creative Commons Attribution License به مجله اجازه می‌دهد مقاله چاپ شده را در سامانه به اشتراک بگذارد، منوط بر این که حقوق مؤلف اثر حفظ و به انتشار اولیه مقاله در این مجله اشاره شود.

I. استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.
II. دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: rz.hosseini@shahed.ac.ir

ارجاع به مقاله: پرستارشهری، مهدی؛ و حسینی، سیدرضا، (۱۴۰۳). «مطالعه تطبیقی الگوی روایت در نقاشی مکتب اصفهان و دوره پهلوی دوم». مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۸ (۳۰): ۳۶۵-۳۸۹. <https://doi.org/10.22034/PJAS.8.30.365>
صفحه اصلی مقاله در سامانه نشریه: <https://journal.richt.ir/mbp/article-1-1052-fa.html>

The Author(s)



مقدمه

وقتی به هویت هنر ایرانی می‌نگریم با ساختاری یکپارچه مواجهیم، هرچند که در طول تاریخ با تغییر و تحولات متعددی مواجه بوده است. حفظ اصلیت و پذیرش تغییرات آن طور که می‌خواهد، از نشانه‌های قدرت فرهنگ و هنر ایرانی از دوران باستان است؛ از این رو، عصر دهشتناک «مغولان» به یمن خردورزی و هوشمندی ایرانیان به بستری برای پدیدار شدن یکی از دوره‌های شکوهمند حیات فرهنگی و هنری ایران، یعنی عهد تیموری و صفوی منجر شد. نقاشی ایرانی نیز در سیر تحولات خود چنین مسیری را پیموده است. بهره‌گیری از سنت‌های نقاشی چینی و بیزانسی، در نهایت نگارگری ایرانی را با مختصات کاملاً متمایز از سرچشمه‌های خود در ساختار و الگوی روایت به ارمغان آورده است. در دوره صفوی و مکتب اصفهان و هم‌چنین در دوره حکومت پهلوی دوم، تأثیرپذیری از هنر اروپا در نقاشی اوج می‌گیرد. وضعیت اروپا در دوره صفوی، مبدل به عاملی سرنوشت‌ساز در هنر ایران می‌گردد. این دوره در غرب و تاحدودی در ایران دوره انتقال است (آژند، ۱۳۸۰: ۲۸۳). به این ترتیب، فرهنگ و رسوم غرب به شرق آمد و خواسته یا ناخواسته تأثیرات خود را ایجاد کرد. در این شرایط بود که نقاشی ایرانی تأثیرات اروپایی را تجربه کرد (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۳۲). در اوایل دهه ۲۰ و با تغییر اوضاع سیاسی ایران، فضای فرهنگی نیز دست‌خوش تحولاتی شد. ترجمه و انتشار کتاب‌هایی به جهت آشنایی با ادبیات و فلسفه مدرن اروپا، در شوق یافتن راه‌های جدید، جامعه روشن‌فکر ایران را به خود مشغول داشت؛ در همین راستا، «هنرکده هنرهای زیبا» که براساس ضوابط آموزشی بوزار پاریس برنامه‌ریزی شده بود در سال ۱۳۲۰ ه.ش. گشایش یافت و جای مدرسه تعطیل شده «صنایع مستظرفه»^۳ را گرفت. کار هنر می‌شود ترجمه براساس متن مبدأ (اروپا) و بی‌اعتنا به متن مقصد (ایران)؛ هرچند سال‌های دهه ۱۳۲۰ ه.ش.، سال‌های جدال کهنه و نو بود، اما نهایتاً نوگرایان برنده این جدال شدند (ملکی، ۱۳۸۳: ۲۲۰). تحولاتی که از یک سو منجر به گسست از الگوهای روایی سنتی شده و از سوی دیگر، راه‌های جدیدی را در روایت‌گری در تاریخ نقاشی معاصر ایران به همراه داشته است. هدف پژوهش پیش‌رو، بررسی تحولات الگوی روایت در نقاشی این دو مقطع زمانی حساس و مهم است. با بررسی این تحولات می‌توان دلایل و عوامل مؤثر بر ایجاد و دگرگونی وضعیت‌ها را شناخت و با تکیه بر تحلیل‌های کاربردی برای وضعیت‌های بغرنج پیش‌روی و یا پیش‌آمده در دیگر زمان‌ها، استراتژی و برنامه‌ریزی داشت.

پرسش پژوهش: با این پیش‌فرض گفته شده که هنر ایران در دوره‌های باستان و کهن خود توانسته با سرافرازی از مسیر تأثیرات هنر دیگر بلاد سربلند بدر آید، در اینجا کوشیده می‌شود با بررسی روند تغییرات الگوی روایت در نقاشی دوران مذکور، به این پرسش پاسخ داده شود که: تغییر و تحولات الگوی روایت در نقاشی مکتب اصفهان و دوره پهلوی دوم چگونه بوده است؟ بی‌شک این تغییرات حامل نکات مثبت و منفی بوده است که این پژوهش در جهت ترسیم تصویر روشنی از چگونگی این تغییرات صورت گرفته است؛ از سویی این تأثیرات نقاشی ایران را در مسیر توسعه و تحول قرار داده و در دیگر سو، باعث رد و منحل کردن پاره‌ای از سنت‌های تصویری گذشته ایران شده است.

روش پژوهش: پژوهش پیش‌رو از نظر ماهیت، توصیفی و از نظر مسئله پژوهش، تحلیلی با رویکرد تطبیقی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها و آثار، کیفی و براساس الگوی روایت در روایت‌شناسی ساختارگرا و با توجه به آراء «ولادیمیر پراپ»^۴ به عنوان نخستین نظریه‌پرداز این حوزه، انجام شده است؛ پراپ به دنبال یافتن عناصر مشترک و تکرارشونده در متون مختلف جهت حصول به ژرف ساخت‌ها است؛ از این رو، به دلیل وام‌گیری نگارگری ایرانی از متون ادبی، چهار مورد مشترک متن ادبی و متن تصویری انتخاب و به عنوان معیار تغییرات استفاده شده است. در این راستا، پس از گردآوری داده‌ها، از میان کتب تخصصی، مقالات و پایگاه‌های الکترونیکی، داده‌ها مرتب‌شده و

به تحلیل آن‌ها تا حد اشباع پرداخته شده است. از هر دوره، تعداد چهار اثر که با چارچوب نظری متناسب است، انتخاب شده است. از این منظر با بررسی و مقایسه الگوی روایت در جامعه آماری پژوهش، به تحلیل و تبیین ویژگی‌های آثار منتخب هر دوره پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

در رابطه با آراء پراپ، روایت‌شناسی ساختارگرا و الگوی روایت، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است که عموماً نگاهی ادبی محور دارند. مقاله «مینا صدری» و «حسین عصمتی» (۱۳۹۸) با عنوان «ریخت‌شناسی خواب‌نگاره‌های شاهنامه تهماسبی براساس نظریه پراپ»، نزدیک‌ترین مورد به پژوهش پیش‌روی است؛ هرچند که این مقاله محدود به نگارگری دوره صفوی و شاهنامه تهماسبی است و فقط به بررسی موضوع (خواب و رؤیا) و خویشکاری از منظر پراپ پرداخته است. درخصوص نقاشی مکتب اصفهان پژوهش‌هایی انجام گرفته است که عموماً به زمینه‌های شکل‌گیری و یا شناخت نقاشان این دوره پرداخته‌اند؛ مانند کتاب بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان نوشته «اصغر جوانی» (۱۳۹۰)، که با تأکید بر تحولات دو نهاد اندیشه (دین) و حکومت (سیاست) به زمینه‌های شکل‌گیری تحولات هنری از تبریز تا اصفهان می‌پردازد. در پژوهش دیگری «محمدعلی عزت‌زاده» (۱۴۰۰) در مقاله «رضا عباسی، اوج هنر تجسمی ایران در دوره شاه‌عباس اول صفوی»، بیشتر بر دستاوردهای «رضا عباسی» در نقاشی مکتب اصفهان تأکید دارد. درخصوص نقاشی دوره پهلوی دوم نیز کتاب «سیامک دل‌زنده» (۱۳۹۵) با عنوان تحولات تصویری هنر ایران (بررسی انتقادی) و «حمید کشمیرشکن» (۱۳۹۴) در کتاب کنکاشی در هنر معاصر ایران، تأکید بیشتر بر روند تاریخی و گروه‌های تأثیرگذار در نقاشی دوره پهلوی دوم بوده است. در این پژوهش سعی بر مطالعه بینارشته‌ای و مطالعه تطبیقی الگوی روایت در دو دوره مهم تاریخی مدنظر بوده است که از این نظر و تا زمان نگارش پژوهش حاضر، پژوهش مرتبطی از سوی نویسندگان رؤیت و یافت نشده است.

نقاشی در مکتب اصفهان

دوره حکومت صفویان از ۹۰۷ تا ۱۱۳۵ ه.ق. با نام «شاه‌عباس کبیر» که هم‌چون جواهری در تاریخ ایران می‌درخشد، همواره حسی از شکوه و عظمت و امنیت را در ذهن شناسان ایجاد می‌کند؛ از دوره صفویه به عنوان دورانی پر شکوه در تاریخ هنر ایران نام برده می‌شود. در طی قرن ۱۱ ه.ق. حکومت صفویان دارای سه پایتخت، یعنی: تبریز، قزوین و اصفهان بود که در هر یک از این شهرها و با روی کار آمدن شاهان مختلف، کارگاه‌های نقاشی متعددی راه‌اندازی شد. می‌توان براساس مطالعات صورت‌گرفته، مکتب صفویه در دوره پایتختی اصفهان، و یا همان «مکتب اصفهان» را یکی از عالی‌ترین نموده‌های هنری این دوران دانست. نقاشی در اصفهان طی سه دوره انجام شد و رشد یافت، ولی عمده‌ترین تأثیرات اروپایی بر نقاشی ایران طی دوره سوم و زمان انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان و در زمان شاه‌عباس اول در سال ۱۰۰۰ ه.ش. و عزیمت هنرمندان به اصفهان آغاز شد. در هنر صفوی، دو مکتب عمده به وجود آمد که یکی، سبکی بود مبتنی بر روش «بهراد» و شاگردانش، که به نام «مکتب تبریز دوم» معروف است، و دیگری «سبک رضا عباسی» که همان «مکتب اصفهان» است. در این دوره، نقاشی از بستر کتاب‌آرایی خارج شد و رقع‌نگاری و نقاشی تک‌برگ رونق یافت. بیشترین موضوعی که در این دوره مورد توجه نقاشان قرار گرفت، زندگی عامه مردم و درباریان و به‌خصوص به تصویر کشیدن اشراف با لباس‌های فاخر و الوان بود. در این دوره، تک‌چهره‌نگاری رواج یافت. دیوارنگاری نیز یکی از جریان‌های نقاشی بود که به تاسی از دیوارنگاری‌های کلیساهای اروپایی در این دوره مرسوم شد (آژند، ۱۳۷۹: ۵). به تصویر کشیدن زندگی روزمره متأثر از گراورها و نقاشی‌های اروپایی بود که ماحصل و چکیده هنر غرب

را با خود به ایران آوردند (کنبای، ۱۳۷۸: ۳۰). تلاش هنرمندانی مانند رضا عباسی در این دوره و در جهت شکل‌گیری این شکوه تأثیر فراوانی داشته است؛ همان‌طور که اشاره شد، مکتب اصفهان - که رکن اصلی آن جریان فرنگی‌سازی^۵ است - در زمان شاه عباس اول و با تکیه بر تلاش‌های او در زمینه‌های سیاسی، بازرگانی، فرهنگی و مذهبی حاصل شد. با جریان فرنگی‌سازی و ورود هنرهای غربی به ایران، نگارگری سنتی ایران رفته‌رفته رو به افول گذاشت و جای خود را به نقاشی جذاب و جدید اروپایی - که هم‌زمان بود با دورهٔ رنسانس در غرب - داد که در آن دوره با حمایت حامیان قدرتمندی چون دربار شاه مواجه بود (فلور، ۱۳۸۱: ۴۰-۴۱). نگارگری صفوی میراث‌دار دستاوردهای مکتب هرات بود. مکتب هرات «کمال‌الدین بهزاد» را پروراند که نقطهٔ آغاز تحولی در نگارگری ایران را رقم زد؛ واقع‌گرایی مهم‌ترین ویژگی نقاشی‌های بهزاد است که به نظر کارشناسان و متخصصین آثار او را از دیگر آثار نگارگری پیش از خود منفک می‌کند. بهزاد برخلاف نگارگران پیشین، به جهان واقعی توجه کرد؛ او توانست حالت خاص و ظریف آن چه را که می‌دید با وضوح کامل به تصویر کشد. بهزاد به مدد طراحی قوی، پیکره‌های یکنواخت و بی‌حالت نگارگری پیشین را به حرکت درآورد. حالت‌ها، قیافه‌ها و رنگ چهره‌ها را تنوع بخشید. طبیعت و معماری را به مکان فعل و عمل آدم‌ها بدل کرد و در این محیط برای هر پیکر، جایی مناسب در نظر گرفت (پاکباز، ۱۳۷۸: ۸۲). اگر هرات و تبریز به نام «بهزاد» آراسته‌اند، مکتب اصفهان، «رضا عباسی» را در درون خود پرورانده است که تا مدت‌ها تشخیص آثار قلم او از هم‌نامانش، متخصصین هنر نقاشی را به خود مشغول داشته است (گری، ۱۳۸۴: ۱۷۶-۱۷۹).

می‌توان عمده‌ترین تغییراتی را که در قالب اصلی و فرم کلی نگارگری ایران صفوی به منصفه ظهور رسیده است را این‌گونه دسته‌بندی کرد: (۱) مستقل شدن نگارگری از کتابت و متون ادبی؛ این استقلال نقاشی از ادبیات و کتابت، مجال برای خودنمایی موضوعات و سبک‌های جدید را فراهم کرد (سیوری، ۱۴۰۰: ۱۲۸). (۲) ورود ارمنیان در ناحیهٔ جلفای نو که بین سال‌های ۱۰۱۵ تا ۱۱۴۱ ه.ق. توسط شاه‌عباس صورت گرفت. (۳) ارتباط دوجانبهٔ ایران و «گورکانیان» هند به واسطهٔ نقاشی گورکانی که خود آمیخته‌ای از عناصر اروپایی، هندی و ایرانی بود. این تأثیر نوعی صورت‌گیری و شبیه‌سازی را به ایرانیان معرفی کرد (کنبای، ۱۳۷۸: ۸۵). (۴) جریان‌های فکری به‌وجود آمده در اصفهان در زمان شاه‌عباس اول که با تغییر نحله‌های فکری و فروکش نمودن اندیشه‌های عارفانه و صوفیانه همراه بود. این جریان باعث شد نقاشی از عالم تخیل و فضاهای معنوی فاصله بگیرد و نسبت به گذشته زمینی‌تر شود (جوانی، ۱۳۹۰: ۱۷۱). (۵) رابطهٔ تجاری با «عثمانی» و متأثر شدن هنرمندان ایرانی مهاجر به دربار عثمانی که خود تحت تأثیر جریان «نقاشان ونیزی» بودند (ذکاء، ۱۳۴۳: ۸۹). (۶) تأثیر تماس مستقیم هنرمندان ایرانی با نقاشان اروپایی ساکن اصفهان که چون به تنهایی از عهدهٔ سفارشات برنمی‌آمدند از نگارگران ایرانی هم در نقاشی قصرهای سلطنتی و منازل شاهزادگان و تجار و اعیان کمک می‌گرفتند (کریم‌زاده، ۱۳۷۰: ۷۴۸).

نگارگری صفوی، در واقع تابلویی از تغییرات ایجاد شده در اندیشهٔ ایرانی بود که نوید اولین موج طغیان در مقابل سده‌های تحولات آرام و مکاتب جاافتادهٔ سنتی ایران را می‌داد. سرشناس‌ترین نقاش روند تحولی عصر صفوی، «محمد زمان» است؛ او به‌عنوان نقاشی که سبک دو بُعدی را کنار گذاشته و از عمق‌نمایی اروپایی استفاده کرد، شناخته شده است (پوپ، ۱۳۹۶: ۱۶۱). از دیگر نقاشانی که از این سبک و روش در آثارشان استفاده کرده‌اند می‌توان به: «بهرام سفره‌کش» (فرنگی‌ساز)، «شیخ عباسی» و «علیقلی جباردار» اشاره کرد. اینان نخستین نقاشان ایرانی هستند که در بازنمایی صحنه‌های واقعی یا خیالی از شگردهای سه بُعدنمایی استفاده کرده‌اند (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۳۴-۱۳۸). واقعیت این است که دو‌گرایی مختلف در عرصهٔ نقاشی ربع آخر سدهٔ ۱۱ ه.ق. وجود دارد؛ در یک سو، «معین مصور» سنت رضا عباسی را ادامه می‌دهد؛ و در سوی دیگر، نقاشانی

چون محمد زمان به طبیعت پردازی اروپایی جلب شده‌اند. گرایش اول، نهایتاً تا پایان زندگی معین مصور برقرار ماند (حدود ۱۱۱۰ه.ق.)؛ ولی گرایش دوم، در اندک زمان خواستاران بسیار پیدا می‌کند و صورت قانون مند و رسمی به خود می‌گیرد و این آغاز دورانی جدید در تاریخ نقاشی ایران است (همان: ۱۲۹). تأثیرات نقاشی در مکتب اصفهان از هنر اروپایی را می‌توان، در تبعیت از روایت‌های اجتماعی و واقعی، استفاده از زاویه دید هم‌تراز با واقعیت، استفاده از پس‌زمینه و عمق‌نمایی ناقص، توجه به حالات و حرکات انسان با توجه به واقعیت و رنگ‌گزینی متناسب با واقع خلاصه کرد. تحولاتی که در نسبت با زمانه خود بسیار نوگرا و پیش‌رو بودند.

نقاشی در دوره پهلوی دوم

حمله ارتش «متفقین» به ایران در شهریورماه ۱۳۲۰ه.ش. خلع «رضاشاه» و جانشینی «محمدرضاشاه»، مرحله دیگری از تاریخ معاصر ایران را رقم زد. مدرنیزاسیون دوره پهلوی اول دچار وقفه شد، اما مردم ایران نخستین بار تماس نزدیک با خارجی را به‌گونه‌ای دیگر تجربه کردند. هنر ایران همواره تحت تأثیر خارج بوده است و برای این تأثیرپذیری نمی‌توان نقطه شروعی در نظر گرفت؛ اما دست‌کم از آغاز دوره قاجاریه این تأثیر و اعمال قدرت شدت یافت تا نهایتاً بدل به یکی از تعیین‌کننده‌ترین عوامل در کیفیت هنر ایران شد (افسریان، ۱۳۹۵: ۶۱۸). شروع حرکت‌های سنت‌شکن در نقاشی معاصر ایران را می‌توان با فعالیت‌های «محمد غفاری (کمال‌الملک)» بررسی کرد. تأسیس «مدرسه هنری صنایع مستظرفه» در سال ۱۲۷۸ه.ش. توسط او و تربیت نقاشان طبیعت‌پرداز در طول دو دهه، هنرمندانی را پرورش داد که آثارشان با سنت‌های نقاشی ایران فاصله بسیاری داشت. در دوره پهلوی، اصالت سلیقه وارد فرهنگ بصری ایران می‌شود. این سلیقه این بار کانون دارد؛ کانونی که خارج از مرزهای ملی است. «زیبا» چیزی نیست که شاه بپسندد؛ شاه باید دقت کند چیزی را بپسندد که در جایی دیگر زیبا دانسته می‌شود. با تغییر اوضاع سیاسی ایران در اوایل دهه ۲۰ه.ش.، فضای فرهنگی نیز دست‌خوش تحولاتی شد. جامعه روشن‌فکر ایران در شوق یافتن راه‌های جدید و نیز به‌جهت آشنایی با ادبیات و فلسفه مدرن اروپا، به ترجمه و انتشار کتاب‌های آن‌ها روی آورد و از مفاهیم و عقاید جدید دنیای غرب با اشتیاق و شیفتگی تمام استقبال کرد. خارج، شیوه نگاه کردن ما و هم‌چنین شیوه دیده‌شدن ما را تغییر داد. نقاشی دیگر صنعت مستظرفه نبود، بلکه بخشی از هنرهای زیبا شده بود. مدرسه صنایع مستظرفه تعطیل و به دنبال آن «هنرکده هنرهای زیبا» در سال ۱۳۱۹ه.ش. گشایش یافت که براساس ضوابط آموزشی «بوزار» پاریس برنامه‌ریزی شده بود. کار هنر می‌شود ترجمه براساس متن مبدأ (اروپا) و بی‌اعتنا به متن مقصد (ایران). سال‌های دهه ۱۳۲۰ه.ش. سال‌های جدال کهنه و نو بود و در این جدال بالآخره نوجویان پیروز شدند (ملکی، ۱۳۹۰: ۲۷). یکی از نتایج این تغییرات، حرکت‌های هنری نو در میان هنرمندان جوان بدون پشتوانه فرهنگی و ملی بود؛ بدین ترتیب و به تعبیری، «خارج» هنر ما را از هم گسیخت (افسریان، ۱۳۹۵: ۶۱۹). نقاشی نوگرا برخلاف دیگر هنرها در محیط مدرسه و دانشگاه متولد شد. در تمام دهه ۲۰ و ۳۰ه.ش. چنین شور نوجویی در میان هنرمندان جوان و آکادمیک ایران مشاهده می‌شد. اولین گروه دانش‌آموختگان هنرکده هنرهای زیبا - که نخستین گروه هنرمندان آکادمیک ایران را نیز تشکیل می‌دادند - کوشیدند از هنر نو در حد توان دفاع کنند و آثاری هم‌سو با آموخته‌هایشان به نمایش بگذارند. آن‌ها در آثارشان طبیعت‌گریز بودند و سعی می‌کردند به وجه نوگرایی در آثارشان بپردازند. کسانی چون «جواد حمیدی»، «جلیل ضیاء‌پور»، «حسین کاظمی» و «محمود جوادی‌پور» اولین نسل پیشگامان نقاشی نوگرا در نقاشی معاصر ایران هستند که در سال ۱۳۲۴ه.ش. از دانشگاه فارغ‌التحصیل شده و به فعالیت پرداختند. به‌علاوه نقاشان ذکر شده می‌توان به نام‌هایی چون: «حسین کاظمی»، «احمد اسفندیاری» و «منوچهر یکتایی» نیز اشاره

کرد. این نقاشان در همان سال که مصادف با ۱۹۴۶م. است به اروپا رفتند و با هنرمدرن غرب از نزدیک آشنا شدند. «جلیل ضیاءپور» در راستای دغدغه‌های فراوانش درخصوص پیوند هنر سنتی ایران و هنرمدرن، «انجمن خروس جنگی» را تأسیس و مجله‌ای هم با این نام در سال ۱۳۲۸ ه.ش. منتشر کرد؛ به نظر او هنرمندان نوآور برای شکستن قالب‌های سنتی باید مثل یک خروس جنگی عمل کنند (ملکی، ۱۳۹۰: ۲۹)؛ بدین ترتیب، مفهوم ملیتی که در دوره پهلوی دوم ظهور کرد، گرچه در عرصه سیاسی به هدف مشروعیت بخشی بیشتر به نظام سلطنتی، خود را به تاریخ ۲۵۰۰ ساله هخامنشی متصل می‌کرد؛ اما در حوزه‌های فرهنگی به بهره‌گیری از توشه دوران اسلامی نیز رغبت نشان می‌داد. در این دوره آن‌طور که گفته می‌شد هدف «بالا بردن حیثیت بین‌المللی میهن» نزد دیگران بود (بی‌نا، ۱۳۴۱). در دوره پهلوی دوم حفظ هویت ملی و ابداع سبکی فردی در عین هم‌زمانی با فرهنگ غرب وظیفه نقاشان شد. توجه به استفاده از میراث باستانی و هنرهای گذشته ایران، فرهنگ فولکلور و سنتی، استفاده از روش‌های اجرایی نو در تحول فرم و رنگ و هم‌گامی با نوگرایی در شکل و صورت هنر با آن‌چه در غرب می‌گذشت، از جمله تأثیرات قابل تشخیص در نقاشی دوره پهلوی دوم و برگرفته از هنر و نقاشی غرب است.

روایت‌شناسی ساختارگرا و الگوی روایت

روایت^۷، هنر انسان است در بازنمایی آن‌چه در خود و دنیای اطرافش می‌بیند. به نظر می‌رسد روایت جان‌مایه هرگونه هنری است و همه هنرها از نقاشی و تندیس‌سازی تا شعر و داستان‌گویی و نمایش و سینما هر یک به‌گونه‌ای به‌کار روایت جهان یا بخش‌ها و زاویه‌هایی از آن مشغولند. مراد از طرح روایت در هر اثری، انعکاس تصویر ملموسی است که هنرمند از زندگی ارائه می‌دهد. این عرصه جز با نظمی که از جزئیات و اجزا به دست می‌آید، قابل دسترسی نیست؛ و روایت‌گر (نویسنده، نقاش، راوی و...) برای زایش این ساماندهی، ضمن دانشی که می‌آموزد، اصول معین و نظم و ترتیبی را به‌کار می‌بندد. این اصول در یک اثر به‌خصوص، فصل‌بندی، طبقه‌بندی و پیکربندی شده که در نهایت ساختاری اساسی به خود می‌گیرد. به‌هرحال روایت وجهی است که مستقیم یا بیشتر غیرمستقیم با تمام شئون زندگی انسان در ارتباط است. به گفته «آسابرگر»^۸، انسان‌ها می‌توانند جهان را در قالب روایت درک کنند و می‌توانند در قالب روایت درباره جهان بگویند. ساختارگرایی^۹ یا ساخت‌گرایی، شاخه‌ای از علوم انسانی است که تلاش می‌کند به طریقی نظام یافته، ساختارهای بنیادی را که شالوده کل تجربه انسانی قرار دارند، مطالعه کند و در نتیجه کل رفتار انسان و تولیدات او را درک کند. به همین دلیل، شاید بتوان ساختارگرایی را نه یک رشته مطالعاتی، بلکه یک روش دانست (سجودی، ۱۳۷۸: ۱۱۴). در رویکردهای نقد ادبی ساختارگرا، ساختارگرایان به دنبال یافتن یا تشریح کردن الگوها، فرمول‌ها و نظام‌هایی هستند که رفتارهای انسانی قهرمانان آثار ادبی را براساس آن تبیین کنند. الگوهای تکراری با روندی مشخص. یکی از کسانی که اقدام به بررسی الگوهای روایی نموده است «ولادیمیر پراپ» نظریه پرداز روسی است. پراپ در سال ۱۹۲۸م. کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» خود را با نام «ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه» به چاپ رساند. پراپ در این کتاب اشاره می‌کند: «اندیشه اساسی در کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه آن است که کثرت بیش از اندازه جزئیات قصه‌های پریان روسی قابل تقلیل به یک طرح واحد است و عناصر این طرح که تعدادشان ۳۱ مورد است، همیشه یکی هستند و همیشه با نظمی خاص از پی یک‌دیگر می‌آیند» (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۹). از حوزه‌های بسیار موردعلاقه ساختارگرایان، روایت‌شناسی بوده است و بسیار کوشیده‌اند تا ساختارهای شکل‌دهنده به روایت و سبک‌های متفاوت را تدوین کنند. در دیدگاه ساختارگراها، روایت، بازنمایی جهان به واسطه زبان کلامی یا تصویر است که در مرکز آن یک یا چند شخصیت، درون مکان و زمان مشخص قرار می‌گیرند. رویکرد روایت‌شناسی به‌عنوان نوعی

روش تحقیق کیفی، این امکان را برای پژوهشگر فراهم می‌سازد که واقعیت‌های نهفته در متن را استخراج کند و تفسیری کلی از متن ارائه دهد. الگوی روایت، نتیجه تحلیل و بررسی‌ها و تقلیل‌های روایت‌شناسی است در حصول به ژرف‌ساخت^۹‌های متن. در همین راستا، الگوی روایت به بررسی و شناخت اجزاء روایت منتهی می‌گردد. با دست‌یابی به الگوی روایت می‌توان ویژگی‌های عمده روایت را نشان داد و آن‌ها را طبقه‌بندی نمود. ساختار و الگوهای روایت به ما کمک می‌کند تا داده‌های تجربه و لحظه‌های پراکنده آن‌را در زمان سامان دهیم و در آن الگوهای معناداری بیابیم تا بدین ترتیب بازشناخت، تفسیر و بیان آن‌را برای ما و همکاران ممکن سازد. باید نتایج حاصل شده از این مطالعات را به جهان خارج از متن، یعنی فرهنگ یا فرهنگ‌هایی که این متون در آن‌ها شکل گرفته‌اند، پیوند داد (پراپ، ۱۳۶۸: ب: ۹). در پایان می‌توان چنین نتیجه گرفت که، الگوی روایت به چگونگی بیان هنرمند در اثرش ارتباط دارد؛ استفاده از موقعیت‌های مکانی و زمانی خاص، نحوه چینش و بیان این موقعیت‌ها، چگونگی پرداختن به برشی خاص از موضوع، ساختار رنگی و زاویه دید^{۱۰} خاص استفاده شده در اثر، همگی محمل‌هایی هستند برای خاص‌بودگی و بیان منحصر به فرد هنرمند. الگوی روایت را می‌توان براساس ویژگی‌های جزئی‌تر نیز دسته‌بندی نمود؛ کشف و تبیین این ویژگی‌ها در گروهی بررسی دقیق مجموعه آثار هر هنرمند با توجه به فراوانی بیشترین الگوهای استفاده شده در آثارش است.

در تبیین و تعمیم نظرات روایت‌شناسان ساختارگرا مانند «پراپ»، که نگاهی فرمالیستی به متون دارند، لازم است به روشنگری در خصوص رابطه متن ادبی و تصویر تجسمی پرداخت؛ ارتباطی که از آن جهت در نقاشی ایرانی معنادار است، چرا که این دو (متن ادبی و متن تصویری) در تاریخ تجسمی ایران رابطه‌ای تنگاتنگ با یک‌دیگر داشته و می‌توان با شناخت عناصر مشترک آن‌ها تغییرات به وجود آمده در دوره‌های مختلف را با هم سنجید. در این پژوهش رابطه‌ای قیاسی میان هنرهای کلامی و تصویری مورد توجه و اهمیت قرار گرفته است. «نظریه قیاسی» به ترجمه‌پذیری کلام و تصویر به یک‌دیگر تأکید دارد. این نظریه‌ای قدیمی در خصوص ارتباط متن و تصویر است؛ این نظریه، نزدیکی و گونه‌ای خویشاوندی و شباهت در نقاشی و شعر (متن ادبی) را عنوان می‌دارد. به مانند سخن «ژئوس سیمونیدسی»^{۱۱} که: شعر، تصویر ناطق است و نقاشی شعری صامت (اقبالی، ۱۳۹۵: ۱۰۶). این نکته درخور توجه است، چرا که الگوی روایت در نقاشی ایرانی رابطه‌ای تنگاتنگ با ادبیات داشته است. در اینجا می‌توان برای هر عامل مؤثر در متن، مابه‌ازاء تصویری آن‌را تعیین کرد. چنان‌که در خصوص عوامل مؤثر در شکل‌گیری یک متن به موضوع^{۱۲}، مضمون^{۱۳} (درونمایه)، موتیف^{۱۴} و لحن^{۱۵} اشاره شده است؛ این موارد را می‌توان در تصویر نیز یافت. با نگاه ساختارگرای پراپ می‌توان با تقلیل عوامل مؤثر در متن ادبی و متن تصویری به این چهار مورد مشترک رسید. موضوع، درونمایه را تصویر کرده و مشتمل بر هر آن چیزی (رویدادها، رخدادها) است که در آفرینش داستان دخیل هستند. می‌توان موضوع را قلمرویی تعریف کرد که در آن خلاقیت مجال نمایش درونمایه خود را می‌یابد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۱۷). معمولاً موضوع در یک کلمه قابل بیان است؛ مانند این‌که نویسنده و نقاش برای انتقال پیام خود از موضوع مشخصی مثل: جنگ، باغ، طبیعت و... استفاده می‌کنند. مضمون یا درونمایه، اصلی‌ترین ایده و فکر مسلط در هر متن و اثر ادبی است؛ به عبارتی، این مضمون است که راوی آن‌را به عنوان فکر و اندیشه حاکم در اثر خود تعریف کرده و همین درونمایه اثر است که، جهت فکری و ادراکی مؤلفه‌اش را نشان می‌دهد (همان: ۱۷۴)؛ به طور مثال، از موضوع جنگ در متن، مضمون مهربانی و عدم خشونت قصد شود و یا این‌که از موضوع طبیعت، قصد و منظوری عرفانی و یا انسانی مورد نظر قرار گیرد. موتیف، دربرگیرنده عنصری تکرارشونده در اثر ادبی است که می‌تواند شامل: موضوع، اندیشه، درونمایه، و هر عنصر دیگری باشد (داد، ۱۳۷۵: ۱۳۱). موتیف عنصر تکرارشونده (یک کلمه، ترکیب خاص و...) در یک

متن مشخص و یا در مجموعه متون و یا تصاویر یک نویسنده یا هنرمند است؛ مانند تکرار کلمه «رند» در شعر حافظ و یا رنگ قرمز در نقاشی دوره قاجاریه، موتیف این متون و تصاویر هستند. لحن را می‌توان مترادف با نوع برخورد راوی نسبت به موضوع در نظر گرفت؛ مانند: لحن صدای گوینده‌ای که ممکن است طرز برخورد و مواجهه‌اش را با موضوع و مخاطبش به‌گونه‌ای رسمی و یا تحقیرآمیز نشان دهد (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۱۷). «سیروس شمیسا» در توضیح لحن به ایجاد فضا در کلام و تلقی راوی (نویسنده/گوینده) از موضوع را که در حالت بیان وی شکل می‌گیرد، اشاره می‌کند؛ هم‌چنین معتقد است که، لحن مفهومی نزدیک به سبک دارد (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۵۰)؛ مانند: لحن آثار نویسندگان سورئالیسم و یا لحن هنرمندان امپرسیونیست. در جدول ۱، تطبیق میان عناصر مشترک متن ادبی و متن تصویری ارائه گردیده است:

جدول ۱: عناصر مهم و مشترک در متن ادبی و متن تصویری (نگارندگان، ۱۴۰۳).

Tab. 1: Important and Common Elements in Literary and Visual Texts (Authors, 2024).

متن تصویری (نقاشی، عکس و ...)	
پدیده‌ها و حادثه‌هایی که تصویر را می‌آفریند و درونمایه را مجسم می‌سازد.	موضوع
فکر اصلی و مسلط هر اثر تجسمی.	مضمون
بن‌مایه، درونمایه، اندیشه، موضوع یا عناصر دیگری است که در تصویر با فرم، رنگ، فضا، تکنیک و... تکرار می‌شود.	موتیف
طرز برخورد هنرمند نسبت به موضوع اثر / مفهومی مترادف با سبک تجسمی.	لحن

هر تصویر مستلزم یک مصور است و از این‌رو در مطالعه روایت تصویری باید دو مؤلفه را در هر رویداد تصویری تحلیل نمود؛ هنرمند (نقاش) و روایت. نقاش، در فرآیند به تصویرکشیدن یک روایت که جزئیات گریزناپذیر و فراوان دارد، چشم‌اندازی را برمی‌گزیند که همان زاویه دید است. مسلماً انتخاب زاویه (زاویه‌های) دیدی که تصویر با آن روایت می‌شود، مهم‌ترین تصمیمی است که یک هنرمند باید بگیرد؛ این انتخاب بر نحوه واکنش عاطفی و اخلاقی مخاطبین به تصویر و کنش آن‌ها تأثیر مستقیم می‌گذارد. ویرایش و چگونگی خوانش عناصر تصویری، و سازمان‌دهی آن‌ها، الگوی روایت را در آثار هر هنرمندی متمایز و منحصر به فرد می‌سازد.

الگوی روایت در آثار نقاشی مکتب اصفهان

همان‌طور که اشاره شد، ظهور مکتب اصفهان در کارگاه‌های شاه‌عباس اول شکل گرفت. هم‌چنان‌که مکاتب نقاشی هرات و تبریز به نام کمال‌الدین بهزاد آراسته‌اند، مکتب اصفهان، رضا عباسی را در درون خود پروراند است که تا مدت‌ها تشخیص آثار قلم او از هم نامانش، متخصصین هنر نقاشی را به خود مشغول داشته است (گری، ۱۳۸۴: ۱۷۹). سبک نومایه رضا عباسی براساس ارزش‌های بصری خط، استوار است. او رشم چیره‌دستی بود که با تغییر ضخامت خطوط به وسیله قلم نئی توانسته حجم‌ها و شکن‌ها را در نهایت ظرافت نشان دهد. طراحی پریپچ و تاب او تجانس‌ی بارز با خوشنویسی نستعلیق دارد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۲۳). رضا عباسی گزینه رنگی خاص خود را داشت؛ و در نگاره‌هایش خصوصاً قهوه‌ای‌ها و ارغوانی‌های متنوعی به‌کار می‌برد. در آثار او آدم‌ها معدود، بزرگ‌تر از اندازه متعارف و غالباً بی‌ارتباط با محیط هستند. نظام رنگ‌بندی و ساختار فضا نیز در کار او بسیار ساده شده‌اند؛ هرچند که رضا عباسی هرگز از سایه‌روشن‌پردازی و اعمال هندسه مناظر در آثارش استفاده نکرد، ولی به‌نظر می‌آید که وی از این تحولات خرسند بوده است (کنبای، ۱۳۸۱:

۱۵۲ و ۱۵۳). بدین‌سان، رضا عباسی از آن قانون‌مندی‌های زیبایی‌شناختی دقیق و پیچیده که در خلال چند قرن تجربه حاصل شده بود، عدول کرد؛ در واقع، در هنر او خط بر رنگ فایق آمده است. الگوی روایت در آثار رضا عباسی را براساس انتخاب موضوع، مضمون، موتیف و لحن روایی به‌کار رفته در آثارش می‌توان بازشناخت. موضوعات استفاده شده در آثار رضا عباسی، بیشتر مبتنی بر فیگورهای انسانی و متناسب با پوشش و آداب و رسوم زمانه خود نقاش انتخاب شده‌اند. مضامین نگاره‌ها نیز متناسب با فضای تصویر شده بیشتر بر درونمایه‌های عاشقانه و تغزلی استوار شده است. موتیف به‌کار رفته در آثار رضا عباسی همان خطوط سیال و آزاد است که مهم‌ترین ویژگی آثارش را رقم‌زده است. درخصوص لحن روایی آثار رضا عباسی، بیانی آرام و موزون شکل‌گرفته است. نقاش در پی ایجاد فضایی برش‌خورده از واقعیت، کمترین عناصر تصویری، رنگ‌های محدود و انتخاب لحظه‌ای گذرا در زمان، به این بیانگری دست یافته است.



تصویر ۱: رضا عباسی، «خواننده جوان»، © موزه بریتیش، لندن، انگلستان (dailyartmagazine.com).

Fig. 1: Reza Abbasi, The Young Reader, ©British Museum, London, England (dailyartmagazine.com)

پس از درگذشت رضا عباسی در سال ۱۰۴۴ ه.ق. سبک او توسط نقاشانی چون: «محمد قاسم»، «افضل الحسینی (افضل تونی)»، «محمد یوسف»، «محمد علی» ادامه پیدا کرد و تا حد زیادی به تصنع گرایید (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۲۳). در کار این نقاشان، آدم‌های بلند قامت و فاخرپوش با حالات و حرکات خشک و رسمی ظاهر شد. وفادارترین شاگرد رضا عباسی، معین مصور، در اواسط عمر طولانی‌اش به برداشتی شخصی از سبک استاد دست‌یافت؛ او خطوط آزاد و شلاقی به‌کار می‌برد و اسلوب کارش بیشتر به طراحی با قلم‌مو و آب‌مرکب شبیه بود و در بازنمایی دنیای پیرامون و در ثبت حالت‌ها و شباهت‌ها بیش از رضا عباسی وسواس نشان می‌داد. شاید بتوان معین مصور را یک نقاش مردم‌نگار و مستندنگار محسوب کرد؛ او در آثارش، مشخصات موضوع کار و تاریخ دقیق اجرای اثرش را غالباً به‌طور مشروح و مستند درج می‌کرد^۳. موضوع در آثار معین مصور، فیگورهای انسانی برگرفته از واقعیت است که با مضامین مستند و اتفاقات واقعی بیان شده‌اند. موتیف در آثار معین مصور بیشتر مبتنی بر استفاده از خطوط آزاد و نوشته‌ها و شرح‌های کنار آثارش قابل‌تمایز و شناسایی است. لحن روایی شکل‌گرفته نیز منطبق بر روایت اتفاقات مستند و اشاره به بیان واقعیات پیرامون نقاش دارد.



تصویر ۲: معین مصور، «نوازنده نی»، ©موزه بریتیش، لندن، انگلستان (toosfoundation.com).
 Fig. 2: Mo'en Mosavver, The Ney Player, ©British Museum, London, England (toosfoundation.com).

نظام زیبایی‌شناختی نگارگری قدیم ایرانی که در مکتب اصفهان دچار گسیختگی شده بود، در آثار نقاشی محمد زمان، جای به‌نوعی طبیعت‌گرایی ناکامل می‌دهد؛ موضوع در آثار محمد زمان به دلیل بهره‌گیری از سنت‌های تصویری گذشته ایران، هنر گورکانی هند و رنسانس اروپا در شکل‌های مختلفی بروز کرد. مضامین مورد استفاده در آثارش بیشتر مبتنی بر تحول در سنت تصویری و نقاشی ایرانی است و ترکیبی از مضامین ایرانی و اروپایی را در خود دارد؛ ابرهای پنبه‌ای، درخت شکسته، پوسته ترک‌دار درختان تنومند و تپه‌های سنگی از موتیف‌های پر تکرار در آثار محمد زمان هستند. الگوی روایت و لحن بیانی در آثار محمد زمان، مبتنی بر اسلوب‌های طبیعت‌پردازی و شیوه خاصی از تلفیق عناصر نقاشی ایرانی، اروپایی و هندی است.



تصویر ۳: محمد زمان، «دیدار خویشاوندان از مجنون»، ۱۰۸۶ ه.ق. (پاکباز، ۱۳۹۴: ۱۳۵۰).
 Fig. 3: Mohammad Zaman, The Relatives' Visit to Majnun, 1086 AH. (Pakbaz, 2015: 1350).

از هنرمندان هم عصر محمد زمان می توان به «علیقلی جبادار: اشاره کرد؛ وی در زمان شاه عباس دوم در مقام جبادارباشی (مسئول اسلحه خانه) و نقاش دربار فعالیت می کرده و بعداً نیز تا دهه دوم سده ۱۲ به کار نقاشی در دربار صفوی ادامه داده است. تسلط نسبی جبادار در طبیعت پردازی (به ویژه در چهره و جامه پیکرها) از خصوصیات بارز نقاشی هایش است^۳. موضوع در آثار جبادار از فیگورهای انسانی که با حالتی رسمی در فضای داخلی ایستاده اند متشکل شده است؛ نمایی از فضای بیرونی همانند آن چه در سنت نقاشی غربی مرسوم بود در پنجره رو به طبیعت تصویر شده است. بیشترین مضمون به کار رفته در آثار جبادار، حاکی از گرایش به طبیعت پردازی و واقع پردازی دارد و در پی به تصویر کشیدن هرآن چه در محیط پیرامون نقاش اتفاق افتاده است، دارد. تکنیک و اجرای دقیق و منطبق بر واقعیت از موتیف های تکرار شونده در آثار جبادار هستند؛ اما آن چه در لحن و الگوی روایت آثار جبادار به چشم می آید، حالت تصنعی مدل (انگار معلق در محیط پیرامونی خود است) و خالی از هرگونه معناست.



تصویر ۴: علیقلی جبادار، «سفير»، ©گالری آرتور بنیاد اسمیت سونیان، واشنگتن (آزند، ۱۳۹۳: ۹۸).

Fig. 4: 'Aliquli Jabbar, The Ambassador, ©Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington (Azhand, 2014: 98).

در جدول ۲، الگوی روایت در آثار نقاشان مکتب اصفهان برای درک و مقایسه بهتر به شرح ذیل دسته‌بندی شده است.

جدول ۲: الگوی روایت در آثار نقاشان مکتب اصفهان (نگارندگان، ۱۴۰۳).

Tab. 2: Narrative Patterns in the Works of Isfahan School Painters (Authors, 2024).

الگوی روایت			نمونه آثار	نقاشان مکتب اصفهان
لحن	موتیف	مضمون		
ساده، بی‌آلایش و آرام	خطوط سیال و روان و پالت رنگی محدود	عاشقانه و تغزلی	پیکرهای انسانی در فضای طبیعی خلاصه شده	رضا عباسی
ساده و همراه با شرح واقعه	خطوط شلاقی و آزاد	مردم‌نگارانه و مستندسازی واقعیت	پیکرهای انسانی در فضای طبیعی خلاصه شده	معین مصور
طبیعت‌گرایی ناکامل	ابره‌ای پنبه‌ای، درخت شکسته، پوسته ترک‌دار درختان تنومند و تپه‌های سنگی	ترکیبی از مضامین ایرانی و غربی	تاریخی، ادبی و برگرفته از سنت تصویری ایران، هند و اروپا	محمدزمان
طبیعت‌گرایی دقیق (چهره و جامگان)	پنجره رو به طبیعت و پیکرهای معلق در فضا	پیکرنگاری و درباری و مردم‌نگاری	پیکرهای انسانی در فضای داخلی و رسمی	علیقلی جباردار

الگوی روایت در آثار نقاشی دوره پهلوی دوم

الگوی روایت در آثار نقاشان دوره پهلوی دوم را باید از جنبش نوگرایی در آثار پیشگامان نوگرایی در نقاشی معاصر ایران در دهه ۲۰ ه.ش. آغاز کرد؛ نخست به آثار جلیل ضیاءپور به عنوان اولین هنرمند نقاش در تغییر لحن روایی نقاشی ایران و متأثر از آموزه‌های اروپایی پرداخته می‌شود. ضیاءپور، درصد برآمده بود که مبانی صوری نقاشی ایران را دگرگون کند؛ او قصد خود را این‌گونه بیان کرده است: «... کار و پیام من این بود که با تکیه بر ظرفیت فرهنگ بومی خود بینم چه چیزی در اینجا هنوز زنده است و با زبان نقاشی جهان سازگاری دارد. آن را باید رشد دهیم و نهایتاً فرهنگ هنری کشور خود را تعالی بخشیم» (مجابی، ۱۳۷۶: ۷). ضیاءپور در ابتدا بر شیوه‌ای شبه‌کوبیستی متمرکز شده بود که با تلفیق، برخی موضوعات بومی را می‌آزمود؛ او پس از سال‌ها فعالیت سخت هنری، شیوه شخصی فیگوراتیوی به کار گرفت که در آن واقعیت با آمیزه‌ای از هنر قاجار و کوبیسم ترکیبی^{۱۴} نشان داده می‌شد؛ چکیده‌نگاری و استفاده از رنگ‌های پخته، مانند: آکر، قرمز و قهوه‌ای سبنا، این دوره از کارهای ضیاءپور را مشخص می‌کنند. ضیاءپور در این نقاشی‌ها، واحدهای مربع‌شکل را از هندسه کاشی‌کاری‌ها و هنرهای بومی به عنوان بخش‌های تشکیل‌دهنده آغازین ترکیب‌بندی

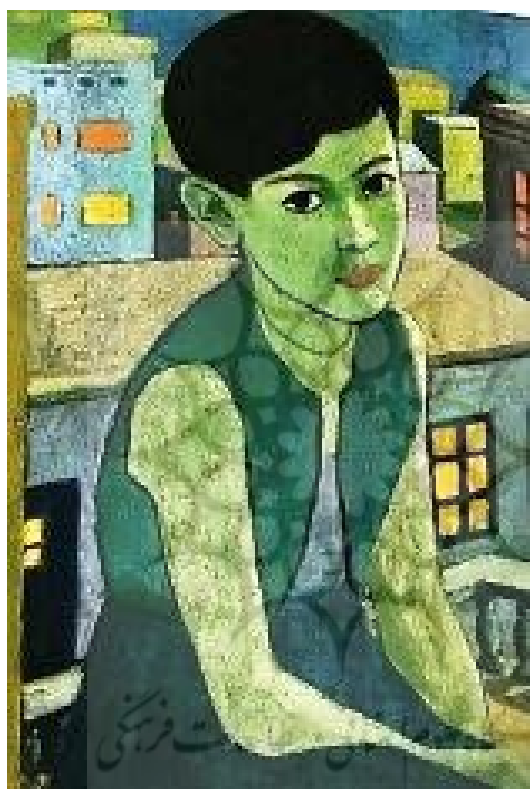
برمی‌گزیند، و ساختار نقاشی‌هایش را در این واحدهای رنگی پویا، شکل می‌دهد (تصویر ۵). این تابلوها با خطوط شکسته و زاویه‌دار در متن مربع‌ها ساخته شده‌اند و در واقع عمل به پیشنهادهایی بود که از سال ۱۳۲۷ ه.ش. در زمینه تحول زبان نقاشی نوگرا براساس میراث ملی در مجامع هنری ارائه کرده بود (همان). موضوعات بومی (فیگورهای عشایر، زنان با لباس محلی و...)، مضامین مدرنیستی و نوگرا (تغییرات فرمی، ساده‌سازی اشکال و...) و استفاده از موتیف مربع (یادآور کاشی‌کاری‌های ایرانی)، لحن و سبک دورگه‌ای را در الگوی روایت آثار جلیل ضیاءپور حاصل کرده است.



تصویر ۵: جلیل ضیاءپور، «آقام حنا می‌بندد»، رنگ‌روغن روی بوم، ©موزه هنرهای معاصر (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۶۳).
Fig. 5: Jalil Ziapour, Agha Hamna is Binding, Oil on Canvas, ©Museum of Contemporary Art (Kashmirshaken, 2015: 63).

در آثار «محمود جوادی‌پور» از دیگر نقاشان نوگرای دوره پهلوی دوم، که باور به اهمیت فرهنگ بومی داشت و علاوه بر تجربیات مدرنیستی از شیوه‌های معمولی چون: چهره‌سازی (تصویر ۶) و کاوش و جست‌جو در زندگی انسان‌های محروم در شهرها و روستاها استفاده می‌کرد. بسیاری از آثار جوادی‌پور در حدواسط کلاسیک‌گرایی و مدرنیسم نوپا قابل بررسی هستند؛ او در آثارش برخی چشم‌اندازهای طبیعی و استراحت‌گاه‌های تابستانی اطراف تهران را با شیوه‌ای متأثر از امپرسیونیسم نشان می‌دهد. اقتباس تصویری از نگارگری ایرانی با همان موضوعات، رویکرد رایج دیگری بود که جوادی‌پور در نقاشی‌هایش تجربه کرد. تغییرات جزئی و کلی در رنگ‌های واقعی (تصویر ۶) باعث بروز لحن روایی متفاوتی در آثارش شده است؛ در این اثر، نقاش مدل خود را با قرارگیری در بالکن و استفاده از صحنه‌پردازی پشت مدل با خانه‌هایی با چراغ‌های روشن که به زمانی از غروب آفتاب و شب اشاره دارد، قرار داده است. تغییر رنگ در قسمت پوست مدل نقاشی، حالتی

روان‌شناسانه و درونی به موضوع نقاشی داده است. فاصله نزدیک با مدل ترسیم‌شده که جایگاه و زاویه دید نقاش را به نمایش می‌گذارد، مکان روایت را با افق دید محدود به مخاطب القاء می‌نماید. عدم حجم‌پردازی رنگ‌ها و سطوح ما را به یاد نگارگری ایران می‌اندازد، ولی تغییر اندازه سطوح و گزینش دور و نزدیک در تصویر (پرسپکتیو) مغایر با سنت‌های گذشته نقاشی ایران است. جواد پور در آثارش با انتخاب موضوعات محلی و بومی، و استفاده از مضامین مرتبط با موضوعات انتخاب شده، لحن روایی و سبک اجرایی تقریباً نزدیک به واقعیت برگزیده است؛ موتیف به‌کار رفته در آثار او، بیشتر مبتنی بر رنگ و روش‌های اجرایی است. تأکید بیشتر بر وجه نوگرا و متمایز بودن رنگ به جای فرم در آثار این هنرمند غلبه دارد.



تصویر ۶: محمود جواد پور، بدون عنوان، ۱۳۲۷ ه.ش.، رنگ روغن، © موزه هنرهای معاصر تهران (دل‌زنده، ۱۳۹۵: ۱۸۸).
Fig. 6: Mahmoud Javadipour, Untitled, 1948 CE, Oil on Canvas, ©Museum of Contemporary Art Tehran (Delzende, 2016: 188).

چنین بهره‌گیری از تکنیک و سبک اجرا، در آثار «احمد اسفندیاری» نیز به چشم می‌خورد. اسفندیاری، سال‌ها نقاشی‌هایی به رنگ آبی و سبز کشید و به همین خاطر «نقاش آبی‌ها» خوانده می‌شد. این هنرمند برخلاف بیشتر نقاشان که خطوط دورشکل‌ها را با رنگ سیاه مشخص می‌کنند، خطوط کناره‌نما را پهن و به رنگ آبی می‌گذارد. نقاشی‌های او، ما را به یاد پارچه‌های باتیک می‌اندازد (ملکی، ۱۳۹۰: ۳۲). طبیعت ایران، روستاها و مناظر کشاورزی، موضوعات رایج در آثار اسفندیاری هستند. کارهای اولیه او در دهه ۱۳۲۰ ه.ش. حاکی از علاقه‌اش به شیوه‌های متفاوت و مدرنی چون: فوویسم، کوبیسم و آرفیسم بود (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۷۵). اسفندیاری، برای ایرانی‌سازی ساختن نقاشی‌هایش، تلاشش را به‌کار برد؛ فرم‌های منحنی و زاویه‌دار و گاه نقوش تزئینی در کارهایش معطوف کرد. جالب توجه است که او، با وجود حفظ همان موضوعات، گونه‌ای اکسپرسیونیسم را به‌عنوان سبک اصلی‌اش برگزید. در تصویر ۷، دو فیگور انسانی، موضوع

نقاشی اسفندیاری را مشخص می‌سازد. درونمایه این تصویر بیشتر بر وجه نوگرا بودن و تمایل به نشان دادن نسبت خود با هنر مدرن غربی (کوبیسم) استوار است، تا نشان دهنده دل‌دادگی دو عاشق باشد؛ همان‌طور که اشاره شد موتیف در آثار اسفندیاری با تأکید بر رنگ آبی و خطوط کناره‌نما در آثارش قابل شناسایی است. الگوی روایت شکل‌گرفته در آثار اسفندیاری، تمایل بیشتر به سمت نقاشی مدرن غربی و تجربه‌گرایی در سبک‌های مختلف اجرایی را رقم زده است.



تصویر ۷: احمد اسفندیاری، «دو دل‌داده»، ۱۳۳۰، رنگ‌روغن روی بوم، © موزه هنرهای معاصر تهران (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۷۲).
 Fig. 7: Ahmad Esfandiari, Two Lovers, 1951, Oil on Canvas, ©Museum of Contemporary Art Tehran (Kashmir-shaken, 2015: 72).

در آثار اولیه «حسین کاظمی» و پیش از کشیدن آثار جسورانه انتزاعی‌اش، نقاشی‌های فیگوراتیو لطیفی را مانند تصویر ۸، شاهد هستیم؛ او در تلاش برای ایرانی کردن آثارش، برخی ویژگی‌های بصری و فیگورهای رایج نگارگری عصر صفویه، از جمله استفاده از خطوط منحنی در خطوط محیطی فیگورها را به کار گرفت (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۶۶). در تصویر ۸، کاظمی، موضوع نوازندگان و خنیاگران، هم‌چون سرمشق‌های موجود در نگارگری ایرانی را برگزیده است؛ وی در عین حالی که به طبیعت و واقعیت نظر داشته است، اما بسیاری از جزئیات کمک‌کننده به تصویر در این مسیر استحاله شده‌اند. جزئیات زمینه و حتی تزئینات لباس‌ها و سازهای نوازندگان با برخوردی مدرنیستی از سوی نقاش، ساده‌سازی شده است. کاظمی با موضوع خنیاگران، مضمون پردازی و درونمایه‌ای ایرانی را در اثرش به نمایش گذاشته است. موتیف غالب در اثر کاظمی، سطوح تخت و دو بُعدی است که در مرتبه‌ای بالاتر از دیگر عناصر تصویر به چشم می‌آید. چکیده‌نگاری فرمی و دو بُعدی سازی اشکال، لحن و بیانی ایرانی دارد؛ هرچند که روش رنگ‌گذاری آزاد و پیش‌زمینه و پس‌زمینه خالی از نقش، الگوی روایت و لحن نقاش را از یک‌دستی خارج کرده است. در پایان و برای درک بهتر مطالب گفته شده، در جدول ۳، الگوی روایت در آثار نقاشان دوره پهلوی دوم برای تطبیق و مقایسه بهتر دسته‌بندی شده است.



تصویر ۸: حسین کاظمی، «بزم»، رنگ روغن روی فیبر (دل‌زنده، ۱۳۹۵: ۲۴۸).
 Fig. 8: Hossein Kazemi, The Gathering, Oil on Fiber (Delzendeh, 2016: 248).

جدول ۳: الگوی روایت در آثار نقاشان دوره پهلوی دوم (نگارندگان، ۱۴۰۳).

Tab. 3: Narrative Patterns in the Works of Painters from the Pahlavi II Era (Authors, 2024).

الگوی روایت			نمونه آثار	نقاشان دوره پهلوی دوم
لحن	موتیف	موضوع		
شبه کویستی	واحد‌های مربع‌شکل	محلی، ایرانی و مدرن	بومی (فیگورهای عشایر، زنان با لباس محلی و...)	جلیل ضیاءپور
حد واسط کلاسیک‌گرایی و مدرنیسم	پالت رنگی و شیوه اجرایی	محلی، ایرانی و مدرن	فرهنگ بومی/چهره‌سازی و چشم‌اندازهای طبیعی	محمود جوادی‌پور
اکسپرسیونیستی و شبه کویستی	خطوط کناره‌نمای پهن و غلبه رنگ آبی	محلی، ایرانی و مدرن	فرهنگ و طبیعت ایران، فیگورها، روستاها و مناظر کشاورزی	احمد اسفندیاری
چکیده‌نگاری فرمی	سطوح تخت و دوبعدی	محلی، ایرانی و مدرن	برگرفته از نگارگری ایرانی	حسین کاظمی

نتیجه‌گیری

براساس مطالب گفته شده، نتایج این پژوهش را می‌توان به صورت کلی و جزئی بیان کرد؛ درخصوص مطالعه تطبیقی الگوی روایت در آثار نقاشی مکتب اصفهان و دوره پهلوی دوم، به صورت کلی از لحاظ وجه نوگرایی با یکدیگر مشابه هستند و در هر دو دوره مذکور، نقاشان در جهت دستیابی به لحنی نو و متفاوت با گذشته، آثار خود را خلق کرده‌اند. نکته دیگر این‌که، این وجه نوگرایی منبث از تأثیر هنرمندان این دو دوره تاریخی از نقاشی اروپا بوده است. مورد دیگری که در تشابه این دو دوره می‌توان ذکر کرد، حمایت و تبلیغ نوگرایی در هر دو جریان مذکور از سوی حکومت و حامیان در نقاشی ایران است. نکته جالب و مشابه دیگر این‌که، فیگور و پیکر انسان از موضوعات مشترک و تکرار شونده در هر دو دوره مذکور است. حال برای دستیابی روشن‌تر به تغییر و تحولات الگوی روایت در دو دوره مورد نظر، می‌توان این تغییرات را به صورت جزئی‌تر به شرح ذیل بیان کرد.

- الگوی روایت از منظر موضوع، در مکتب اصفهان (آثار: رضا عباسی، معین مصور و علیقلی جبادار) و در دوره پهلوی دوم (آثار: ضیاءپور، جوادی‌پور و اسفندیاری)، بر موضوعات مشترک بومی، فیگورهای انسانی واقعی و مستند استوار است.

- الگوی روایت از منظر موضوع در مکتب اصفهان و در اثر محمد زمان (موضوعات شاهنامه و...) همانند اثر حسین کاظمی (خنیگران دوره صفوی)، همراه با رجعتی به سنت‌های ادبی و تصویری گذشته ایران ترسیم شده است.

- مضامین به‌کار رفته در الگوی روایت آثار نقاشان مکتب اصفهان، متنوع و دارای درونمایه‌های متفاوتی (تغزلی و شاعرانه/مستندنگارانه/ترکیبی از مضامین ایرانی و غربی و...) است؛ درحالی‌که نقاشان دوره پهلوی دوم، مضامین محلی، ایرانی و مدرن را در یک جریان یک‌دست برای خلق آثار خود برگزیده‌اند.

- الگوی روایت از منظر موتیف در آثار نقاشان مکتب اصفهان، بیشتر مبتنی بر استفاده از خط و رنگ‌گزینی محدود است؛ درحالی‌که بیشترین موتیف به‌کار رفته در آثار نقاشان دوره پهلوی دوم، فرم‌های انتزاعی و توجه به شیوه‌های اجرایی نو است.

- الگوی روایت از منظر لحن روایی در آثار نقاشان مکتب اصفهان، در آثار رضا عباسی و معین مصور بر ساختار و سبکی آرام و ایرانی استوار است؛ درحالی‌که آثار محمد زمان و علیقلی جبادار در گرایش به طبیعت‌گرایی اروپایی قابل شناسایی هستند. در دوره پهلوی دوم و در آثار: ضیاءپور، جوادی‌پور و اسفندیاری، لحن روایی کاملاً برگرفته از سبک‌های نقاشی اروپایی (کوبیسم/اکسپرسیونیسم و...) است و تنها حسین کاظمی سعی کرده در آثارش لحنی ایرانی و دویجی را حاکم سازد. برای مقایسه و درک بهتر، نتایج حاصل شده در قالب جدول ۴، ارائه گردیده است.

جدول ۴: تطبیق الگوی روایت در آثار نقاشان مکتب اصفهان و نقاشان دوره پهلوی دوم (نگارندگان، ۱۴۰۳).

Tab. 4: Comparison of Narrative Patterns in the Works of Isfahan School Painters and Painters from the Pahlavi II Era (Authors, 2024).

الگوی روایت	نقاشان مکتب اصفهان				نقاشان دوره پهلوی دوم			
	رضا عباسی	معین مصور	محمد زمان	علیقلی جبادار	جلیل ضیاءپور	محمود جوادی‌پور	احمد اسفندیاری	حسین کاظمی
موضوع	پیکر انسان	پیکر انسان	پیکر انسان	پیکر انسان	پیکر انسان	پیکر انسان	پیکر انسان	پیکر انسان
مضمون	عاشقانه	مستند	ایرانی/غربی	درباری	محلی/مدرن	محلی/مدرن	محلی/مدرن	محلی/مدرن
موتیف	خط	خط	عناصر طبیعی	پنجره	واحدهای مربع	اجرای مدرن	خط/رنگ	سطح دویجی
لحن	ساده و آرام	ساده و آرام	طبیعت‌گرایی	طبیعت‌گرایی	مدرن	مدرن	مدرن	مدرن/ایرانی

در پایان می‌توان مطالب ذکر شده را به صورت اجمالی چنین جمع‌بندی کرد که: الگوی روایت در نقاشی مکتب اصفهان، و با توجه به تأثیرات از هنر نقاشی اروپایی، سنخیت بیشتری با سنت‌های تصویری گذشته ایران داشته؛ و الگوی روایت در نقاشی دوره پهلوی دوم با سرگشتگی و پریشانی (در ساختار و هویت ایرانی) همراه بوده است.

سپاسگزاری

در پایان نویسندگان بر خود لازم می‌دانند از داوران ناشناس نشریه که با نظرات ارزشمند خود به غنای متن مقاله افزودند، قدردانی نمایند.

درصد مشارکت نویسندگان

این مقاله مستخرج از رساله نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم بوده است؛ بر همین اساس گردآوری مطالب توسط نویسنده اول و نگارش آن تحت نظارت نویسندگان دوم و سوم بوده است.

تضاد منافع

نویسندگان ضمن رعایت اخلاق نشر در ارجاع‌دهی، نبود تضاد منافع را اعلام می‌دارند.

پی‌نوشت

1. Narrative pattern
2. Narratology
۳. «مدرسه هنری صنایع مستظرفه» در سال ۱۲۸۹ ه.ش. توسط «محمد غفاری (کمال‌الملک)» تأسیس و در طول دو دهه نقاشان طبیعت‌پردازی پرورش داد که آثارشان با سنت‌های نقاشی ایران فاصله بسیاری داشت (پاکباز، ۱۳۹۴: ۹۸۳).
4. Vladimir Prop
۵. «فرنگی‌سازی»، اصطلاحی است برای توصیف الگوپردازی‌های ناقص از نقاشی اروپایی که توسط برخی از نگارگران قدیم ایرانی و هندی انجام گرفته است. اینان به طور سطحی از شگردهای برجسته‌نمایی، ژرف‌نمایی و گاه حتی از موضوع‌ها و نقش‌مایه‌های اروپایی تقلید کردند (ذکاء، ۱۳۷۳: ۱۷). رواج‌دهنده این گونه نقاشی در زمان صفوی را «شیخ محمد سبزواری» دانسته‌اند که بعدها رضا عباسی آن را به اوج رساند (منشی‌قمی، ۱۳۵۰: ۴۶).
- ۶- بی‌نا، «آشنایی با مکانی ناشناخته». مجله هنر و مردم، شماره ۱.
7. Narration
8. Arthur Asa Berger
9. Structuralism
10. Deep structure
11. Point of view
12. Zeus Simonides
13. Subject
14. Theme
15. Motif
16. Tone
۱۷. این نوع رقم‌زنی که عباراتی حاکی از جزئیات دقیق مناسبت و تاریخ آن‌هاست، در کنار طرح‌ها و تک‌نگاره‌ها تا پیش از معین‌مصور وجود نداشت و غالباً در آثار او همراه با شرح و بسط مفصل است (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۲۴).
۱۸. برخی از محققان خارجی و نیز «ابوالعلا سودآور»، «علیقلی جبادار» را اروپایی دانسته‌اند. به عقیده «کریم‌زاده تبریزی»، وی اصلاً اهل آلبانی بوده است. «یعقوب آژند» عقیده دارد که علیقلی، منشأ ارمنی یا گرجی داشته است (پاکباز، ۱۳۹۴: ۹۷۶).
19. Synthetic cubism

کتابنامه

- آژند، یعقوب، (۱۳۸۰). تاریخ ایران (دوره صفویان). پژوهش دانشگاه کمبریج، تهران: جامی.
- آژند، یعقوب، (۱۳۷۹). «نوآوری و تجدد در هنر صفوی». هنرهای زیبا، ۷: ۴-۱۰. https://jhz.ut.ac.ir/article_13931.html
- افسریان، ایمان، (۱۳۹۵). در جست‌وجوی زمان نو (درآمدی بر تاریخ انتقادی هنرمعاصر). دوره دو جلدی، تهران: حرفه هنرمند.

- اقبالی، پرویز؛ و رجبی، محمد علی، (۱۳۹۵). «شناخت تصویرسازی کتاب بر اساس رابطه میان متن و تصویر». نگره، ۱۱ (۳۷): ۱۰۳-۱۱۵. <https://doi.org/10.22070/negareh.2016.346>
- بارت، رولان، (۱۳۸۷). درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها. ترجمه محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.
- پاکباز، روئین، (۱۳۸۶). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پاکباز، روئین، (۱۳۹۴). دائرةالمعارف هنر. دوره سه جلدی، تهران: فرهنگ معاصر.
- پراپ، ولادیمیر، (۱۳۶۸). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: نشر طوس.
- پرینس، جرالده، (۱۳۹۱). روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت). مترجم: محمد شهباز، تهران: مینوی خرد.
- پراپ، ولادیمیر، (۱۳۶۸). ریخت‌شناسی قصه. ترجمه: مدیا کاشیگر، چاپ اول، تهران: نشر روز.
- پوپ، آرتور، (۱۳۶۹). آشنایی با مینیاتورهای ایران. ترجمه حسین نیر و عربعلی شروه، تهران: بهار.
- پوپ، آرتوراپهام، (۱۳۷۸). سیر و صور نقاشی ایرانی. ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.
- جوانی، اصغر، (۱۳۹۰). بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- داد، سیما، (۱۳۷۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی. چاپ دوم، تهران: انتشارات مروارید.
- دل‌زنده، سیامک، (۱۳۹۴). تحولات تصویری هنرایران: بررسی انتقادی. تهران: چاپ و نشر نظر.
- ذکاء، یحیی، (۱۳۴۳). «رقم زدن و نمونه‌ای از فروتنی هنرمندان ایرانی». مجله هنر و مردم، ۲۹: ۳۰-۳۱. <http://noo.rs/oGakr>
- ذکاء، یحیی؛ و ولش، کری، (۱۳۷۳). مینیاتورهای مکتب ایران و هند (احوال و آثار محمد زمان). تهران: نشر فرهنگسرا، ۱۷.
- رابینسون، ب. و. (۱۳۷۹). «بررسی نقاشی ایرانی». مجموعه مقالات، به‌کوشش: احسان اشراقی و شهیار عدل، تهران: انتشارات توس.
- سجودی، فرزانه، (۱۳۸۷). نشانه‌شناسی کاربردی. ویرایش دوم، تهران: نشر علم.
- سیوری، راجر، (۱۴۰۰). ایران عصر صفوی. ترجمه کامبیز عزیزی، تهران: انتشارات مرکز.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۹۵). انواع ادبی. تهران: انتشارات فردوس.
- عزت‌زاده، محمدعلی، (۱۴۰۰). «رضا عباسی، اوج هنر تجسمی ایران در دوره شاه عباس اول صفوی». مطالعات هنرهای زیبا، ۲(۳): ۷۳-۸۷. https://artstudiessj.ut.ac.ir/article_82103.html
- فلور، ویلم، (۱۳۸۱). نقاشی دیواری در دوره قاجار. ترجمه علیرضا بهارلو، تهران: انتشارات پیکره.
- کشمیرشکن، حمید، (۱۳۹۳). هنر معاصر ایران (ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین). تهران: نشر نظر.
- کری‌ولش، استوارت، (۱۳۹۸). نقاشی ایرانی نسخه نگاره‌های عهد صفوی. ترجمه احمدرضا تقاء، چاپ دوم. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن) و فرهنگستان هنر.
- کنبای، شیلا، (۱۳۸۱). نگارگری ایرانی. ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- کونل، ارنست، (۱۳۳۵). هنر اسلامی. ترجمه هوشنگ طاهری، تهران: توس.
- گری، بازیل، (۱۳۸۴). نقاشی ایرانی. ترجمه عربعلی شروه، تهران: نشر دنیای نو.

- محمدحسن، زکی، (۱۳۳۸). تاریخ نقاشی در ایران. مترجم: ابوالقاسم سحاب، تهران: نشر سحاب کتاب.
- محمدعلی، کریم‌زاده تیریزی، (۱۳۷۰). احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. جلد سوم، لندن.
- مجابی، جواد، (۱۳۷۶). پیشگامان نقاشی معاصر ایران نسل اول. تهران.
- منشی‌قمی، قاضی‌احمد، (۱۳۵۰). گلستان هنر. به تصحیح و اهتمام: احمد سهیلی خوانساری، تهران: انتشارات منوچهری.
- ملکی، توکا، (۱۳۸۹). نقاشی نوگرای ایران. تهران: نشر نظر.
- مقدم‌منش، هدا، (۱۳۹۴). «تأثیر نقاشی اروپا بر نگارگری ایران در مکتب اصفهان». دومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۸۵). عناصر داستان. تهران: نشر سخن.

- Azhund, Y., (2000). "Innovation and modernity in Safavid art". *Honar-ha-ye Ziba (Fine Arts)*, 7: 4–10. https://jhz.ut.ac.ir/article_13931.html
- Azhund, Y., (2001). *The history of Iran (The Safavid period)*. Tehran: Jami Publications.
- Afsooryan, I., (2016). *In search of new time (An introduction to the critical history of contemporary art)*. Tehran: Herfeh Honarmand Publications.
- Barthes, R., (2008). *An introduction to the structural analysis of narratives* (M. Ragheb, Trans.). Tehran: Farhang-e Saba Publications.
- Canby, S., (2002). *Persian painting* (M. Shayestehfar, Trans.). Tehran: Institute for Islamic Art Studies.
- Dad, S., (1996). *Dictionary of literary terms* (2nd ed.). Tehran: Morvarid Publications.
- Delzende, S., (2015). *Visual transformations in Iranian art: A critical study*. Tehran: Chap-o Nashr-e Nazar Publications.
- Eghbali, P. & Rajabi, M. A., (2016). "Understanding book illustration based on the relationship between text and image". *Negareh*, 11(37): 103–115. <https://doi.org/10.22070/negareh.2016.346>
- Ezzatzadeh, M. A., (2021). "Reza Abbasi: The pinnacle of Iranian visual art during the reign of Shah Abbas I of the Safavid Era". *Journal of Fine Arts Studies*, 2(3): 73–87. https://artstudiessj.ut.ac.ir/article_82103.html
- Floor, W., (2002). *Wall paintings in the Qajar era* (A. Baharlou, Trans.). Tehran: Peykareh Publications.
- Gray, B., (2005). *Persian painting* (A. Shorouh, Trans.). Tehran: Donya-ye No Publications.
- Javani, A., (2011). *The foundations of the Isfahan school of painting*. Tehran: Farhangestan-e Honar Publications.
- Karimzadeh Tabrizi, M. A., (1991). *The lives and works of ancient Iranian painters and some notable miniaturists of India and the Ottoman Empire* (Vol. 3). London.
- Kashmirshken, H., (2014). *Contemporary Iranian art (Roots and new perspectives)*. Tehran: Nazar Publications.

- Kühnel, E., (1956). *Islamic art* (H. Taheri, Trans.). Tehran: Toos Publications.
- Maleki, T., (2010). *Modernist painting in Iran*. Tehran: Nazar Publications.
- Mir-Sadeghi, J., (2006). *Elements of the story*. Tehran: Sokhan Publications.
- Mojabi, J., (1997). *Pioneers of contemporary Iranian painting: The first generation*. Tehran.
- Monshi Qomi, Q. A., (1971). *Golestan-e Honar (The Rose Garden of Art)*. (A. Soheili Khansari, Ed.), Tehran: Manouchehri Publications.
- Muhammad Hasan, Z., (1959). *The history of painting in Iran*. (A. Sahab, Trans.), Tehran: Sahab Ketab Publications.
- Pakbaz, R., (2007). *Iranian painting from ancient times to the present*. Tehran: Zarrin & Simin Publications.
- Pakbaz, R., (2015). *Encyclopedia of art (3 Vols.)*. Tehran: Farhang-e Moaser Publications.
- Pope, A., (1990). *An introduction to Iranian miniatures* (H. Nayer & A. Shorouh, Trans.). Tehran: Bahar Publications.
- Pope, A. U., (1999). *The course and forms of Iranian painting* (Y. Azhund, Trans.). Tehran: Mowla Publications.
- Prince, G., (2012). *Narratology: Form and function of narrative* (M. Shahba, Trans.). Tehran: Minou-ye Kherad Publications.
- Propp, V., (1989). *Morphology of the folktale* (F. Badreh'i, Trans.). Tehran: Toos Publications.
- Propp, V., (1989). *Morphology of the tale* (M. Kashigar, Trans.). Tehran: Rooz Publications.
- Robinson, B. W., (2000). "A study of Iranian painting". In: E. Eshraghi & S. Adl (Eds.), *Collected articles*, Tehran: Toos Publications.
- Sajjadi, F., (2008). *Applied semiotics* (2nd ed.). Tehran: Elm Publications.
- Savory, R., (2021). *Iran in the Safavid era* (K. Azizi, Trans.). Tehran: Markaz Publications.
- Shamisa, S., (2016). *Literary genres*. Tehran: Ferdows Publications.
- Tailor, A., (1995). *Book of Isfahan – diversity and identity in seventeenth century Persian*. The paul getty musum, milhbu California.
- Welch, S. C., (2019). *Iranian painting: Manuscript illuminations of the Safavid era* (A. Taqaa, Trans., 2nd ed.). Tehran: Matn Publications & Farhangestan-e Honar.
- Zoka, Y., (1964). "Signing and an example of humility among Iranian artists". *Honar va Mardom (Art and People)*, 29: 30–31. <http://noo.rs/oGakr>
- Zoka, Y. & Welch, S. C., (1994). *Miniatures of the Iranian and Indian schools (The life and works of Mohammad Zaman)*. Tehran: Farhangsara Publications.
- [http://www.toosfoundation.com.\(2024.03.09\)](http://www.toosfoundation.com.(2024.03.09))
- [http://www.dailyartmagazine.com.\(2024.03.09\)](http://www.dailyartmagazine.com.(2024.03.09))