



A New Perspective on Tehran School Painting: Khayyam and His Influence on the Formation of Works

Sadeghimehri, S.¹; Masoudiamin, Z.²

Type of Article: **Research**

Pp: 357-375

Received: 2021/12/19; Accepted: 2022/06/19

<https://dx.doi.org/10.66224/PJAS.7.23.357>

Abstract

This research, by examining some paintings of the Tehran school in the contemporary period on the one hand, and reading the thoughts and philosophical views of the poet and mathematician Khayyam Neishabouri of the 5th and 6th centuries A.H. on the other hand, aims to understand why and how To examine and research the placement of this poet's poems and quatrains for the first time by painters of the Tehran school in the contemporary period. The hypothesis of the research in this article is that the artists of the Tehran school adhered to the traditional values and painting of Iran's past during the modernism era in order to preserve their Iranian and Aryan roots as much as possible by linking to the past. The researched works include 9 paintings by contemporary painters, which belong to the Cultural Institute of Mustazafan Foundation Museums. Based on this, the method of collecting documentary and field information was done and the analysis of the data was also done based on the research, and finally, the conclusion was reached that the artists of the Tehran school, by reviving the traditional style and Iranian painting, returned to the past artistic methods. They stressed against the art of modernism, and by addressing Khayyam's works and poems, for the first time, they sought to return to their Aryan roots and their past before the era of modernity and modernism.

Keywords: Painting, Tehran School, Khayyam's Poems, Contemporary Period, Modernism.



Motaleat-e-Bastanshenasi-e-Parseh
(MBP)

Parseh Journal of Archaeological
Studies
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**.

1. PhD in Art Research, Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran.

2. Assistant Professor, Department of Graphic Design, Faculty of Art, University Alzahra, Tehran, Iran (Corresponding Author).

Email: Masoudiamin@alzahra.com

Citations: Sadeghimehri, S. & Masoudiamin, Z., (2023). "A New Perspective on Tehran School Painting: Khayyam and His Influence on the Formation of Works". *Parseh J Archaeol Stud*, 7 (23): 357-375. (<https://dx.doi.org/10.66224/PJAS.7.23.357>).

Homepage of this Article: http://journal.richt.ir/mbp/browse.php?a_id=671&sid=1&slc_lang=en

Introduction

During the Pahlavi era, which coincided with the rise of modernism and the spread of modernist ideas in Iran, we witness the impact of art and especially contemporary painting on modernism. This period coincides with the emergence of artists who, relying on their individuality, were able to interfere in the tradition, and in such cases, diversity and changes can be identified, especially in the thought, design or topics that were previously known and established. Another effective factor in artistic trends is the identification and application of visual rules of old art, which were not used during a period due to limitations caused by style, and were recognized and used again by the new generation of artists. On the other hand, the influence of art patrons is of particular importance, it can be said that at the beginning of the 20th century, we witnessed the emergence of two groups of art patrons who played a vital role in the development of Iranian art and the dissemination of information about this art. played the first role of the great private collectors, some of whom specialized in painting, and the second category includes the great art dealers, the best of whom were collectors at the same time, and a balance between transactions business and love of art established that in the upcoming research, these two groups played an important role in the tendency of painters to deal with works based on ancient literature and Khayyam's poems. In the intellectual and political atmosphere of the years leading up to the constitutional revolution, the presence of such supporters and patrons on the one hand, and the rise and intensity of modern ideas on the other hand, and the formation of two poles of modernity and tradition in the thinking of the thinkers of this land, led to the marginalization of the conservative and inferior layers of society or thought became a tradition. Therefore, it can be acknowledged that along with the political and cultural developments of Iran in the field of modernism, art gradually experienced a similar process. With all these interpretations, in that period, in addition to the formation of modern art in Iran, we witness the creation of works that artists, in the traditional way and based on the paintings of the past, but with their own unique look and style, created works with subjects they depict the new both from a literary and a social point of view.

Discussion

On the one hand, the interest of patrons and patrons of works with these oriental themes was noticed in this era, this attention caused a return to the literature of the past and dealing with Khayyam's poems in the contemporary era. On the other hand, the artists of the Tehran school, by reviving the traditional style and Iranian painting to return to their past artistic methods, emphasized against the art of modernism, and dealing with such issues is an attempt to return to the Aryan roots and the past before the era of modernism and modernism. It was in Iran.

Conclusion

In such a modernist atmosphere and thought, how can one connect the dual thought of modernism or contemporaneity and traditional cultural heritage. Therefore, in this research, an attempt will be made to examine and research the orientalist view of the patrons and commissions of these paintings by examining Khayyam's thought and philosophy and 9 paintings based on Khayyam's quatrains. The research method of this research is descriptive-analytical and using the resources available in the library and field study. Finally, it can be pointed out that Khayyam's archaism and Aryan view and the interest of patrons and commissions of works with these oriental themes, caused a return to the literature of the past and dealing with Khayyam's poems for the first time during Iranian painting from the beginning to it was today. In the space and modernist thought formed in the contemporary era and despite the dual thought of modernism and traditional cultural heritage and in line with the political and cultural developments in the field of modernism, the art of painting for the first time in the history of Iranian painting, new issues such as attention to He paid attention to Khayyam's poems, which are of special importance both from a literary and social point of view. In the upcoming research, after introducing the contemporary painting of Iran briefly, especially the Tehran school and the artists who especially paid attention to these issues for the first time, and examining Khayyam's thoughts and philosophical views, he introduced 9 paintings. And after the research about these poems and the oriental view of the patrons and those who commissioned these paintings, it was finally concluded that Khayyam's archaic and Aryan perspective and his view of life and death were very important in the creation of these works; As it was said before, there are two negative and positive views in Khayyam's view of the phenomena around him, which in the negative view is to destroy all illusions in the direction of disillusionment, and in this view, the world is considered like a big furnace, from the soil of the past, new forms are created. It is made in it and these molds are constantly reproduced. The visual signs of this view are such as the world, the KohnehRobat, the desert of nothingness, the urn, the urn, the rotting and scattered human corpses, and the flowerpot, which in the review of these 9 works, the details of the names were presented in 3 Table. In addition, the second point of view, the positive point of view, is trying to find the moment of your presence and show that all phenomena are transitory. In this strange point of view, the end that awaits all human beings is predictable and the pure act of consciousness through drunkenness of wine or a sharp look. Which arises from phenomena, which, of course, was explained that this type of view arose from the literature of the pub and the interpretive view that arose from it. The visual signs of this view include cups, bowls, wine, bartenders, drunk people, young women, candles, flowers, and butterflies, examples of which were presented in table number three. Also, the interest of patrons and patrons of works with these oriental themes, which were of great interest to many patrons and enthusiasts at that time, is also of great importance, and this attention causes a return to the literature

of the past and dealing with Khayyam's poems. Became in contemporary times. On the other hand, the artists of the Tehran school, by reviving the traditional style and Iranian painting, emphasized to return to their past artistic methods against the art of modernism, and dealing with such issues is an attempt to return to their Aryan roots and their past before the era. It was modernity and modernism.

نگره جدید در نگارگری مکتب تهران: خیام و تأثیر او در شکل‌گیری آثار*

سمانه صادقی مهری^I؛ زهرا مسعودی امین^{II}

نوع مقاله: پژوهشی
صص: ۳۷۵ - ۳۵۷

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۲۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۹

شناسه دیجیتال (DOI): <https://dx.doi.org/10.66224/PJAS.7.23.357>

چکیده

این پژوهش با بررسی برخی از نگاره‌های نگارگری مکتب تهران در دوران معاصر از یک سو و خوانش اندیشه‌ها و دیدگاه فلسفی «خیام نیشابوری» شاعر و ریاضی‌دان سده پنجم و ششم هجری قمری ایران در سوی دیگر در نظر دارد، تا چرایی و چگونگی مورد توجه قرار دادن اشعار و رباعی‌های این شاعر برای اولین بار توسط نگارگران مکتب تهران در دوره معاصر را مورد بررسی و پژوهش قرار دهد. فرضیه مورد پژوهش این است که هنرمندان مکتب تهران به ارزش‌های سنتی و نگارگری گذشته ایران در دوران مدرنیسم پای بند بودند تا با پیوند به گذشته، هرچه بیشتر ریشه‌های ایرانی و آریایی خود را حفظ کنند. آثار مورد پژوهش شامل نه نگاره نگارگران معاصر و متعلق به مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان است. بر این اساس، روش جمع‌آوری اطلاعات، اسنادی و میدانی بوده و تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز براساس پژوهش صورت گرفته و در نهایت، این نتیجه حاصل شده که هنرمندان مکتب تهران با احیاء سبک سنتی و نگارگری ایرانی برای بازگشت به شیوه‌های هنری گذشته در برابر هنر مدرنیسم تأکید می‌کردند و با پرداختن به آثار و اشعار خیام برای اولین بار در پی بازگشت به ریشه‌های آریایی و گذشته خود تا قبل از دوران تجدد و مدرن بودند.

کلیدواژگان: نگارگری، مکتب تهران، اشعار خیام، دوره معاصر، مدرنیسم.

*. این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «تدوین شاخص‌های نگارگری مکتب تهران در سده معاصر» است.

I. دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.

II. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: Masoudiamin@alzahra.com

ارجاع به مقاله: صادقی مهری، سمانه؛ و مسعودی امین، زهرا، (۱۴۰۲). «نگره جدید در نگارگری مکتب تهران: خیام و تأثیر او در شکل‌گیری آثار». مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۷ (۲۳): ۳۷۵-۳۵۷. <https://dx.doi.org/10.66224/PJAS.7.23.357>.

صفحه اصلی مقاله در سامانه نشریه: http://journal.richt.ir/mbp/browse.php?a_id=671&sid=1&slc_lang=fa



مقدمه

در دوره پهلوی هم‌سو با ظهور تجدد و گسترش اندیشه‌های تجددگرایانه در ایران، شاهد تأثیرپذیری هنر و به‌ویژه نقاشی معاصر از مدرنیسم هستیم. این دوره مقارن با ظهور هنرمندانی است که به اتکاء فردیت خود قادر به دخل و تصرف در سنت بوده‌اند و در چنین مواقعی تنوع و تغییراتی خصوصاً در اندیشه، طرح یا موضوعاتی که پیش‌تر شناخته و تثبیت شده بودند، قابل شناسایی است. یکی دیگر از عوامل مؤثر در جریان‌های هنری، شناسایی و به‌کارگیری قواعد تصویری از هنر قدیم است که به دلیل محدودیت‌های ناشی از سبک در طول یک دوره زمانی به‌کار گرفته نشده و مجدداً توسط نسل جدید هنرمندان بازنشاسی و به‌کار گرفته می‌شوند (عبدی، ۱۳۹۰: ۹۳). از سوی دیگر، در این میان اعمال نفوذ حامیان هنر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، می‌توان بیان نمود که در آغاز قرن بیستم میلادی شاهد پیدایش دو گروه از حامیان هنر هستیم که نقش حیاتی در توسعه هنر ایران و اشاعه اطلاعات درباره این هنر را ایفا کردند؛ نقش اول، از آن مجموعه‌داران بزرگ خصوصی بود که بعضی از آن‌ها در نقاشی تخصص داشتند، و دسته دوم، شامل سوداگران بزرگ آثار هنری می‌شود که بهترین آن‌ها در عین حال مجموعه‌دار نیز بودند و توازنی میان معاملات تجاری و عشق به هنر برقرار کردند که در پژوهش پیش‌رو، این دو گروه نقش مهمی در گرایش هنرمندان نگارگر در پرداختن به آثاری بر اساس ادبیات کهن و اشعار خیام داشتند (گرایر، ۱۳۹۰: ۲۱). در فضای فکری و سیاسی سال‌های منتهی به انقلاب مشروطه، وجود چنین حامیان و سفارش‌دهندگان از یک‌سو، و ظهور و شدت گرفتن اندیشه‌های تجدد از سوی دیگر، و شکل‌گیری دوقطبی تجدد و سنت در اندیشه متفکران این سرزمین، موجب به حاشیه رانده شدن لایه‌های محافظه‌کار و فرودست جامعه یا اندیشه سنت شد (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۲۰۹)؛ از این‌رو، می‌توان اذعان داشت که هم‌سو با تحولات سیاسی و فرهنگی ایران در زمینه نوگرایی، هنر نیز به تدریج فرآیند مشابهی را تجربه نمود. با همه این تفاسیر، در آن دوره علاوه بر شکل‌گیری هنر مدرن در ایران، ما شاهد خلق آثاری هستیم که هنرمندان، به شیوه سنتی و براساس نقاشی‌های نگارگری گذشته، اما با نگاه و سبک منحصر به خود، آثاری را با موضوعات جدید چه از حیث ادبی و چه از حیث اجتماعی به تصویر می‌کشند.

پرسش پژوهش: در چنین فضا و اندیشه تجددگرایانه شکل گرفته، چگونه می‌توان اندیشه دوگانه مدرنیسم یا معاصریت و میراث فرهنگی سنتی را با هم پیوند داد. بر این‌اساس در این پژوهش تلاش خواهد شد تا با بررسی اندیشه و فلسفه خیام و ۹ نگاره براساس رباعیات خیام، نگاه شرق‌انگاران حامیان و سفارش‌دهندگان این نگاره‌ها را مورد بررسی و پژوهش قرار داد.

روش پژوهش: روش تحقیق این پژوهش، توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع موجود در کتابخانه و مطالعه میدانی است. درنهایت می‌توان اشاره نمود که نوع دیدگاه باستان‌گرایانه و آریایی خیام و علاقه حامیان و سفارش‌دهندگان آثاری با این مضامین شرق‌انگارانه، باعث بازگشت به ادبیات گذشته و پرداختن به اشعار خیام برای اولین بار در طول نگارگری ایران از آغاز تا به امروز شد.

پیشینه پژوهش

درخصوص هنر نقاشی ایران در دوره پهلوی، هم در زمینه هنر مدرن و هم در زمینه هنر نگارگری و به‌طور ویژه، هنرمندان بزرگ آن مانند «حسین بهزاد» و... پژوهش‌های زیادی تاکنون صورت گرفته است؛ هم چنین ادبیات خیام تا حدودی مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است، اما به‌طور خاص پرداختن به مکتب نگارگری تهران و شکل‌گیری آن تاکنون مسأله اصلی هیچ پژوهشی نبوده است؛ با این حال «حسینی‌راد» و «خلیلی» (۱۳۹۱)، در مقاله خود تحت عنوان «بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرایی ایران در دوران پهلوی»، زمینه اجتماعی این

دوران را مورد پژوهش قرار می‌دهند و با تحلیل‌هایی نشان می‌دهند که سه رویکرد چپ‌گرایانه، ملی‌گرایانه و اسلام‌گرایانه، نقاشی معاصر ایران در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۱۲ تا ۱۳۵۷ ه.ش. را تحت تأثیر قرار داده و به دلیل نفوذ مدرنیسم به شکل‌های کاملاً متفاوتی از نوگرایی در هنر متجلی شده، که نتیجهٔ آن به وجود آمدن مکتب سقاخانه در نقاشی معاصر ایران است. در مقالهٔ دیگری با عنوان «تحلیل نشانه‌های تصویری و مضمونی در رباعیات خیام و نگاره‌های حسین بهزاد»، «زینب رجبی» به این نتیجه رسیده است که اگرچه رباعیات خیام جنبهٔ فلسفی داشته و تأملاتی را دربارهٔ مسائل هستی بیان می‌کند؛ با این حال حسین بهزاد به منظور مغالنهٔ تصویری با آن‌ها، دو نوع نشانه را آگاهانه در آثار خود به کار برده است؛ نخستین نشانه‌های مضمونی و نمادین که در نگاره‌ها به تصویر کشیده شده‌اند نظیر: کوزه، کوزه‌گر، کارگاه کوزه‌گری، خاک و نیز رنگ‌هایی مانند: آبی، قرمز، سبز، سیاه و قهوه‌ای و دارای معنای مختص خودشان را دارند، و دوم نشانه‌های بصری با نموده‌های تجسمی ویژه، روایت‌پردازی متفاوت در پیش‌زمینه و پس‌زمینه نسبت به یک‌دیگر در یک اثر و ایجاد حالات نفسانی گوناگون در چهره‌ها و پیکره‌ها و مجموع این نشانه‌ها سبب شده تا نگارگر نوآوری‌های شگرفی داشته باشد و با کاربست آن‌ها ادراکی تأمل‌برانگیز نسبت به مضامین و مفاهیم رباعیات خیام را در نگاره‌هایش میسر سازد (رجبی و زارع‌زاده، ۱۳۹۹: ۳۴). از دیگر سو، «جواد مدرسی» در مقاله‌ای تک‌صفحه‌ای با عنوان «نگارگری امروز، خوشگلی صورت و معنای معاصر» به این مطلب اشاره می‌کند که تغییر ساختارهای زندگی موجب شده در دوران معاصر، نقاش به آزادی بیان و اندیشه در آثارش برسد و هنرمند به عنوان یک مؤلف به تولید معنا پرداخته و در نگارگری جدید، نوعی نهضت بازگشت به گذشته و مفاهیم قدیمی بزرگانی هم‌چون سعدی و حافظ دیده می‌شود (مدرسی، ۱۳۸۸: ۱۳). در ارتباط با خیام نیز پژوهش‌های زیادی صورت گرفته و در کتاب‌ها و مقالات زیادی به این فیلسوف و ریاضی‌دان بزرگ پرداخته شده است، و البته چه بسیار پژوهشگرانی که به درستی اندیشهٔ این فیلسوف بزرگ را درک نکرده‌اند. در این میان بهترین تفسیر از فلسفهٔ خیام توسط «داریوش شایگان» در کتاب پنج اقلیم حضور صورت گرفته بود که در این مقاله از نظرات ایشان استفاده شده است (شایگان، ۱۴۰۰). لازم به ذکر است که در هیچ‌کدام از منابع نام‌برده و پژوهش‌های صورت‌گرفته، به چرایی و چگونگی بازگشت به ادبیات گذشته و مورد استفاده قرار دادن اشعار خیام به عنوان یکی از موضوعات مهم برای نگارگری پرداخته نشده است و این تحقیق جهت پرداختن به این موضوع، لزوم نگارش و پژوهش را دریافته است.

خوانش نخست: رباعیات خیام و تأثیر آن بر نگارگری مکتب تهران

درحالی‌که از اواخر قرن هجدهم میلادی بسیاری از آثار فرهنگی ایرانی، از جمله اوستا و شاهنامه به زبان‌های اروپایی ترجمه می‌شدند، دیوان رباعیات عمر خیام به واسطهٔ ترجمهٔ شاعرانه و منطبق بر طبع اروپاییان، مورد توجه قرار گرفت و به خصوص در کشورهای انگلیسی‌زبان، چاپ‌های متعددی از آن در مدت زمان کوتاهی از ۱۸۵۹م. تا اوایل قرن بیستم میلادی منتشر شد و صفحات زیادی به تصویرگری شعرهای خیام اختصاص یافت و در سال ۱۸۸۴م. «الیهو ودر»^۱ طراح آمریکایی تصویرگری کاملی از رباعیات خیام به ترجمهٔ «فیتز جرالده» را برای اولین بار در آمریکا تصویرگری کرد. بعد از آن رباعیات مصور در آمریکا و انگلستان مورد توجه زیادی قرار گرفت، که با وجود تنوع بالا، از منظر سبک‌شناسی، وجه مشترک تمام این تصاویر، گرایش شرق‌انگارانه و اورینتالیستی بود که بسته به زمان چاپ کتاب متأثر از شیوه‌های رایج آن دوره است (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۲۰۴-۲۰۳). توجه ویژه به رباعیات مصور، سرانجام مستشرقینی که در مأموریت‌های خود به ایران می‌آمدند و به دنبال سوغات و یادگاری و آثار هنری قدیمی ایرانی بودند را به صرافت جست‌وجوی نسخه‌های رباعیات تصویرگری شدهٔ خیام انداخت، اما از آنجا که دیوان اشعار خیام به طور سنتی موضوع نگارگری

ایران نبود، به تشویق و ترغیب آخرین نسل نگارگران باقی‌مانده در اصفهان و تهران پرداخته شد (کیارس، ۱۳۹۰: ۲). تصویرگری اشعار خیام در زبان فارسی پدیده‌ی تازه‌ای بود و اگرچه به ظاهر در امتداد سنت تاریخی و کهن کتاب‌آرایی ایران قرار داشت، اما درواقع بیش از هر چیزی بازتاب تسلط گفتمان ایرانشهری (مبحثی که در مدخل این پژوهش نمی‌گنجد)، باستان‌گرایی حاصل از آن و اندیشه‌ی آرایی حاکم بر ایران بود که در آن دوره از تاریخ بسیار رواج یافته بود؛ که در ادامه نخستین توجهات معطوف به آثار خیام توسط هنرمندان نگارگر ایرانی و پرداختن به آن توسط این هنرمندان و نگارگران به اختصار بیان خواهد شد. «سیامک دل‌زنده» معتقد است سرشت تازه‌ی هنر نگارگری نو، مکتب احیا و صنایع‌دستی ایران کاملاً نتیجه‌ی استیلای نگرش شرق‌انگار، درونی کردن آن و بازتولید آن درون نظم نمایشگاهی و نظام موزه‌ی دنیای قرن بیستم است (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۲۲۰)، که این عوامل از اصلی‌ترین دلایل گرایش هنرمندان به موضوعات و ادبیات خیام به عنوان شاعری است که رباعی‌هایی با فضای شرقی دارد؛ که در ادامه، مباحثی درباره‌ی آن ارائه خواهد شد. برای فهم بهتر این موضوع می‌بایست پیش از ورود به بحث خیام، نگاهی اجمالی به نگارگری معاصر ایران داشته باشیم، جایی که فضای جدیدی در حوزه‌ی نظر و عمل در نگارگری ایران مطرح شده بود.

شکل‌گیری نگارگری تهران

آغاز گرایش به اسلوب‌های سنتی، بسیار متأثر از نظام زیبایی‌شناختی بود که توسط «مدرسه‌ی کمال‌الملک» تصویب شده بود. از آنجایی که در طول سده‌های پیشین، به‌ویژه در دهه‌های پایانی حکومت قاجار، به تدریج بسیاری از روش‌ها و فنون هنرهای منتسب به سنت‌های تصویری ایران به دست فراموشی سپرده شده بود و حتی روش‌های جایگزین و تغییر یافته‌ای مانند نقاشی زیرلاکی و گل و مرغ‌سازی نیز دیگر جایگاهی قدرتمند در هنر ایرانی نداشتند؛ از همین رو، گروهی از هنرمندان سنتی و نگارگر کوششی جهت احیای سنت‌های هنری دوران تیموری و صفوی، به خصوص مکتب‌های تبریز و اصفهان سده‌های یازدهم و دوازدهم ه.ش. به کار بستند. این نگارگران که فعالیت خود را از اواخر دوره‌ی قاجار و اوایل دوره‌ی پهلوی و خارج از فضای رسمی هنری ایران آغاز کرده بودند، شاگردان بسیاری تربیت کردند که بعدها به ترویج این شیوه در تهران و اصفهان پرداختند؛ از این رو در سال ۱۳۰۸ ه.ش. با پشتوانه‌ی دولت و با همت هنرمندانی چون «حسین طاهرزاده بهزاد» (تصویر ۱) و «میرزا هادی خان تجویدی»^۲ «مدرسه‌ی صنایع قدیمه» تأسیس شد که مهم‌ترین نتیجه‌ی فعالیت آن، شکل‌گیری مکتبی با عنوان «مکتب نگارگری تهران» شد. این بازه‌ی زمانی نقاشی ایرانی در دوران سلطنت «رضاشاه»^۳ مورد تشویق و حمایت دولت قرار گرفت و تأسیس مدرسه‌ی صنایع قدیمه نیز با هدف آموزش و حمایت از این گروه هنرمندان انجام پذیرفت (همان: ۶۲). در همین رابطه چندین مرکز و موزه‌ی دیگر از جمله کارگاه‌های مختلف هنر سنتی و موزه‌ی هنرهای ملی ایران شکل گرفتند که بعدها به محل نگه‌داری تعداد زیادی از آثار هنرمندان برجسته‌ی مکتب تهران تبدیل شدند. حسین طاهرزاده بهزاد، نگارگر و معلم برجسته، مؤسس اصلی مدرسه‌ی صنایع قدیمی بود و هدف اصلی وی، احیای هنر ملی و سنتی بود که تصور می‌شد در طول سه سده مستور مانده است و هنر «ملی ایرانی»، با ترویج ملی‌گرایی دولتی که بر تمامی زندگی سیاسی و فرهنگی ایران تسلط داشت، کاملاً هم‌خوان بود. دیگر شخصیت اصلی این جریان، میرزا هادی خان تجویدی بود؛ وی به مدرسه‌ی صنایع مستظرفه و زیر نظر کمال‌الملک رفت و تا پیش از انتصاب به عنوان اولین معلم در مدرسه‌ی صنایع قدیمه، به آموزش آبرنگ مشغول بود. بعدها علاقه و آگاهی از اصول نقاشی واقع‌نما مانند: حجم‌پردازی، پرسپکتیو خطی و فنون سه‌بعدی‌نمایی در نظام نقاشی و روش‌های تدریس او تأثیر گذاشت، اما اغلب موضوعات آثار او در مقایسه با نگارگری کلاسیک ایرانی تقریباً تغییری نکرده و به عنوان مثال، از لحاظ محتوا و شیوه‌ی چهره‌پردازی بازنمایی شخصیت‌های اجتماعی

به جای رویکرد سنتی تصویرگری شخصیت‌های اسطوره‌ای و ادبی، متفاوت به نظر می‌رسید. با وجود این‌که تجویدی در ۴۶ سالگی از دنیا رفت، اما شماری از برجسته‌ترین نگارگران ایرانی را تربیت کرد که در سراسر سده حاضر به گسترش این شیوه پرداختند؛ برای مثال، «محمدعلی زاویه»^۴، «ابوطالب مقیمی تبریزی»^۵، «علی کریمی»^۶، «علی مطیع»^۷، «کلارا آبکار»^۸، «حسین الطافی»^۹ و «علی اسفراجانی»^{۱۰} (همان: ۶۴-۶۳).



تصویر ۱. نگاره فریاد منادی، اثر حسین طاهرزاده بهزاد (مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد، ۱۴۰۰).

Fig. 1. Faryad Monadi painting, by Hossein Taherzadeh Behzad, location: Foundation Museums Cultural Institute, (Authors, 2021)

احیای نگارگری ایرانی تقریباً هم‌زمان با تهران در اصفهان نیز به وجود آمد. چهره‌های اصلی این حرکت «میرزا آقاامامی»^{۱۱}، «حسین حاج مصورالملکی» و «عیسی بهادری»^{۱۲} بودند. «بهادری» در مدرسه صنایع قدیمه تبریز تدریس می‌کرد؛ او در اصفهان و سپس در تهران زیر نظر «میرزارضی صفی‌همایون» که استاد تذهیب بود، آموزش دید، سپس به شهر اصفهان بازگشت و کارگاهی تأسیس و در آن شاگردان متعددی از جمله: «حسین اسلامیان»^{۱۳}، «رستم شیرازی»^{۱۴}، «حسین خطایی»^{۱۵}، «حسین خوشنویس‌زاده»^{۱۶}، «محمود فرشچیان»^{۱۷} و «هوشنگ جزئی‌زاده»^{۱۸} را تربیت نمود. دیگر شخصیت برجسته نگارگری این دوره، «حسین بهزاد مینیاتور»^{۱۹} بود، اگرچه او مشارکتی در تأسیس و توسعه هیچ‌یک از مدارس نگارگری تهران یا اصفهان نداشت، ولی در همین دوره با ارائه سبک بسیار شخصی‌اش نقش بنیادی و تأثیر قابل توجهی در توسعه نگارگری ایران در سده حاضر داشت. بهزاد مینیاتور که به جهت نگاره‌های پیچیده، بسیار دقیق و غالباً تجسمی‌اش مشهور بود، سال‌ها شیوه‌اش را در هنرستان هنرهای زیبای پسران تهران تدریس کرد. توان طراحی از فیگورها و مناظر درهم‌تنیده و نمایش آناتومی در بدن‌ها توسط او، آغازگر رویکردی شد که هنرمندان نسل بعدی این سبک را به سمت گونه‌ای واقع‌نمایی تخیلی هدایت نمود. از دیگر هنرمندان برجسته این شیوه، «آندره سوروگین»^{۲۰} بود که شیوه شخصی‌اش در نگارگری کاملاً با دیگر هنرمندان این گرایش (که بیشتر به قراردادهای معمول تکنیکی و بصری مشخصی مقید بودند) متفاوت بود و با آزمودن شیوه‌ها و ابزارهای متنوع از جمله رنگ و روغن و باتیک، تلفیقی از مینیاتورهای صفوی با

اصول و فنون نقاشی جدید ایجاد کرد (همان: ۶۴). او در تهران متولد شد و در «مدرسه سن‌لویی» درس خواند و بعدها معلم همین مدرسه شد (فردید، ۱۳۴۹: ۳۸۸)، و نقاشی را از «پل‌ماک»^{۲۱} آموخت، و در نهایت آموزه‌هایش از نقاشی سمبولیست روسیه، آرت نوو و مکتب نگارگری سنتی روبه‌فراموشی را با مینیاتور ایرانی تلفیق کرد. نقاشی‌های آبرنگ او در اندازه‌های مختلف، نمایش نوعی اورینتالیسم متأخر هستند که بازار خوبی در حراجی‌های معروف اروپای بعد از جنگ جهانی دوم به دست آوردند (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۲۱۲-۲۱۱). شیوه سوروگین در نقاشی تلفیقی از دورگیری‌های نقاشان ریزکار ساختمان، پرده‌های قهوه‌خانه‌ای و سنت نگارگری ایرانی، هندی و چینی بود که بعدها مورد توجه نقاشان قهوه‌خانه‌ای و برخی تلفیق‌های نقاشان مکتب احیا قرار گرفت (کیارس، ۱۳۹۰: ۱۸). همان‌طور که قبلاً گفته شد، سوروگین با آن‌که بیرون از حلقه نگارگران نو و مدرسه صنایع قدیمه و هنرستان عالی بود، بر مینیاتورسازان آن دوره، از جمله: بهزاد، تجویدی و کریمی تأثیر زیادی گذاشت (مینویی، ۱۳۴۹: ۳۵۶).



تصویر ۲. نقاشی با عنوان ساقی، اثر سرکیس خاچاتوریان (مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد، ۱۴۰۰).

Fig. 2. Painting titled "Saqi", by Sarkis Katchadourian, gouache and spray technique on cardboard, storage place: Foundation Museums Cultural Institute (Authors, 2021).

نقاش دیگری که در گرایش به آثار خیام تأثیر به‌سزایی داشت، «سرکیس خاچاتوریان»^{۲۲} نقاش ارمنی متولد ارمنستان و ساکن پاریس بود که در سال ۱۳۰۸ ه.ش. به اصفهان آمد تا از روی دیوارنگاره‌های عالی‌قاپو و چهلستون نقاشی کند؛ در مدت سه سال مشغول بازآفرینی دیوارنگاره‌های کاخ‌های صفوی در اصفهان شد و به‌واسطه این کار شهرت جهانی به‌دست آورد و سپس به هندوستان رفت و به مرمت برخی دیوارنگاره‌های شبه‌قاره مشغول شد. مدت زمانی در اروپا و آمریکا سپری کرد و دوباره به هندوستان بازگشت. او در سال ۱۳۲۰ ه.ش. و پس از بازسازی نقاشی‌های غارهای آجانتا در هند راهی آمریکا شد و در آنجا به تصویرگری نسخه چاپی دیگری از رباعیات خیام به ترجمه فیتز جرالِد پرداخت که در سال ۱۳۲۵ ه.ش. در نیویورک منتشر شد. در تصویرگری او، به‌شدت تأثیر مکتب اصفهان، دورگیری به‌سبک «رضا عباسی» و رنگ‌گذاری خاص دیوارنگاره‌های چهلستون به چشم می‌خورد (تصویر ۲). در عین حال خاچاتوریان تأثیرات اوریانتالیستی را در این تصاویر به حداقل رسانده و اگر بدنه اصلی این تصاویر را با آثار سایر نگارگران ایرانی مکتب احیا مقایسه کنیم، می‌بینیم که با وجود تحصیل، زندگی و کار در کشورهای اروپایی و آمریکا، خاچاتوریان کمترین رویکرد اریانتالیستی را در این نقاشی‌ها به کار بسته است؛ اگرچه تصویرگری رباعیات خیام و انتخاب صحنه‌های عاشقانه و باده‌نوشی و بزم، خود نتیجه مستقیم شرقی‌نگاری است (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۲۰۵). درنهایت برای درک و فهم بهتر آثار تولیدشده براساس دیدگاه خیام، بهتر است ابتدا به رویکرد، فلسفه و جهان‌بینی خاص او اشاره شود تا بتوان فهمی دقیق‌تر از آثار منتج از فلسفه وی به‌دست آورد.

خوانش دوم: فلسفه خیام

یکی از شخصیت‌های برجسته شعر و ادب فارسی، خیام نیشابوری است، او که خود را از شاگردان ابن‌سینا می‌دانست، درکنار وجهه علمی و فلسفی خود، چهره‌ای شاعرانه داشت که در عصر ما بیشتر بدان شناخته شده است. اگر رباعیات او را مورد تأمل قرار دهیم و آن‌ها را به‌همراه آثار فلسفی‌اش بخوانیم، متوجه خواهیم شد که برخلاف تصور عوام، او مرد ایمان حضوری بود و برای رسیدن به سلوک عرفانی یکی از نقاط برجسته تفکرش، مخالفت با تقلیل ایمان به مرتبه مباحث کلامی است و این مخالفت از این‌رو بود که وی علاقه‌ای به محدود کردن حقایق ایمان در چارچوب فهم خاصی از آن‌ها و فراهم کردن زمینه تکویر را نداشت. وجه دیگر تفکر خیام استفاده از ادبیات میخانه (ژانری در ادبیات) برای مخالفت با تقلیل ایمان و دین به نشانه‌های عبادات ظاهری و یا هرگونه ریاکاری و تظاهر به دین‌داری است (حکمت، ۱۳۹۶: ۹۶)؛ ازسوی دیگر، در عصر خیام، مقوله بازگشت به مبدأ و اصل با توجه ویژه به غایت خاص مطرح نیست، بلکه پدیده‌ها به‌گونه‌ای «آینتی» هستند؛ یعنی از نموده‌ها به‌وجود آمده‌اند و مانند مکث‌هایی هستند که در برهوت «عدم» مانند یک لحظه تأمل برانگیز ظاهر، و ناگهان به تکه‌های کوچک تقسیم می‌شوند. لحظه‌آنی که مانند یک فاصله کوچک میان دو واقعه ناگهانی ظهور می‌کند؛ از یک سو فاصله میان آن چه بوده، و ازسوی دیگر فاصله میان آن چه دیگر نیست و وجود ندارد؛ مانند فاصله میان دست و دسته کوزه. این زمان حضور بیش از هرچیز به باورهای بودایی نزدیک است که در آن دوره نفوذ آئین بودایی که برخی آن را آئین «بودای ایرانی» می‌نامیدند، رواج بسیار داشت و در خراسان هم‌چنان تأثیرات خود را حفظ کرده بود. قالب مناسب و منتخب خیام، قالب رباعی است که به‌نحوی ویژه با خیام شناخته و با او به اوج رسید. رباعی، شعری مرکب از چهار مصراع است که سه و گاه هر چهار مصراع آن هم‌قافیه هستند؛ قالب کوتاهی که در آن اندیشه کاملاً فشرده می‌شود و حالت روحی و احساسی را به‌خوبی بیان و القا می‌کند. در جهان‌بینی خیام، جهان دو دروازه دارد؛ انسان از دروازه‌ای وارد می‌شود و از دروازه دیگر خارج می‌شود و در آن، انسان میان دو عدم گرفتار است، که این امر ناشی

از نقصی است که در ذات پدیده‌ها و در بیهودگی ذاتی و ازلی جهان، مستقر شده است (شایگان، ۱۴۰۰: ۵۱-۵۰).

از نظر داریوش شایگان، میان این دو عدم و دروازه‌هایی که انسان در آن گرفتار شده و پایانی ندارد، جامه هستی از رنج بافته شده و در نهایت این رنج بنیاد وجود همه پدیده‌ها را تشکیل می‌دهد و مدام بازتولید می‌شود. در این میان و در برابر این بیهودگی جهان، خیام دو تلقی جداگانه که مکمل یکدیگر هستند را به کار می‌بندد که این دو تلقی با دو وجه تشکیل دهنده پدیده‌ها هماهنگی دارد؛ تلقی سلبی که عبارت است از نبود کردن همه توهّمات برای توهّم‌زدایی، و تلقی ایجابی که تلاش می‌کند در میان فهم بهتر جهان، لحظه حضور خود را از نو پیدا کند (همان: ۵۳). در جهان بینی خیام، همه انسان‌ها به خاک تبدیل خواهند شد و بقایای جسد انسان به منزله کودی است که برای دگردیسی‌های دیگر استفاده می‌شود و بدنش آجری خواهد شد که برای ساختن گورهای دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد (استعاره‌ای که توسط هنرمندان نگارگر مکتب تهران بارها موضوع نگاره‌ها قرار گرفته است). به بیان دیگر، جهان گور عظیمی است که در آن از خاک‌رفتگان، قالب‌های تازه می‌سازند و این قالب‌ها به گونه‌ای بی‌پایان، بازتولید همان الگوها و همان وضعیت‌های قبلی هستند؛ از این رو خیام جهان را «کهنه رباط» و «صحرای عدم» می‌خواند. خیام از طریق تصاویر کوزه‌گر، کوزه، اعضاء پخش‌شده اجساد پوسیده موجودات که با اشکال گوناگون گل کوزه‌گری هم‌سان می‌شود، تکرار توهّم‌آمیز پدیده‌ها را نشان می‌دهد. تلقی دوم خیام از دیدگاه گذرا بودن پدیده‌هاست که می‌توان گفت جنبه ایجابی نگاه خیام در برابر جریان تکراری پدیده‌ها را به ما یادآوری می‌کند و ما را به تماشای نامتناهی بودن آن‌ها فرا می‌خواند. یادآوری مدام نامتناهی بودن جهان از توهّم آرمان شهرها پرده برمی‌دارد و پایان در انتظار انسان را پیش‌بینی می‌کند. اشعار خیام عمل ناب هوشیاری هستند که گاه از طریق عدم هوشیاری به بار می‌آید که بیداری را سیراب می‌کند و گاه از طریق تیغ برنده نگاهی تجربه می‌شود که صاعقه‌وار از نموده‌ها و پدیده‌ها سر درمی‌آورد (همان: ۵۶-۵۵).

درواقع «رستاخیز» برای کسانی که این تجربه را آزموده‌اند حاصل می‌شود؛ به عبارت دیگر، این رستاخیز به شکل‌گیری جامعه‌ای متشکل از افرادی می‌انجامد که در فراسوی زمان و مکان، ابدیت حاصل در لحظه را تجربه کرده و از استمرار وضعیت‌هایی که باز تکرار می‌شوند، رهایی یافته‌اند و رهایی از یکنواختی این تکرارهای مکرر، برابر با تجلی شادی است (همان: ۶۲).

تحلیل داده‌ها

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، در فلسفه خیام، انسان در میان دو دروازه گرفتار شده و در این عدم رهایی از عدم، بنیاد جهان بر پایه رنجی نامتناهی بنا شده است و این رنج مدام بازتولید می‌شود و در برابر این بیهودگی، خیام دو تلقی جدا و مکمل یکدیگر را به کار می‌بندد که با دو وجه تشکیل دهنده پدیده‌ها هماهنگی دارد و شامل تلقی سلبی و تلقی ایجابی است که برای فهم بهتر این جهان به ما کمک می‌کند (شایگان، ۱۴۰۰: ۵۱). حال نیاز است تا پس از شناخت فلسفه خیام به تحلیل آثار موجود در قالب این نگاه اشاره کنیم و به معرفی موضوعات و آثاری که در مکتب نگارگری معاصر مورد استفاده قرار گرفته‌اند، بپردازیم. برای فهم بهتر آن‌ها، جداولی جهت معرفی، تحلیل و تطابق کلمات مورد استفاده خیام و نگاره‌های هنرمندان نگارگر ارائه شده است (جدول ۱). می‌توان گفت تعدادی از آثاری که بر مبنای ادبیات و اشعار خیام در این دوره به تصویر کشیده شده، شامل موضوعات ادبی و غنایی مانند قافله عمر، صورت چند پیرمرد و موضوعاتی با ابعاد فلسفی مانند آخرت، استراحت و فلسفه زندگی و اخلاقی مانند پیرمرد در حال تفکر و... است. هم‌چنین موضوعات تمثیلی مانند پیرمرد زیر درخت خزان عمر و موضوعاتی از این دست که فلسفه

جدول ۱. معرفی آثار مرتبط با محتوای اشعار خیام در خزانه‌های مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد (مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد، ۱۴۰۰).

Tab. 1. Introduction of works related to khayyam ' s content (Authors, 2021).

نواره	رباعی
	نام اثر: ساقی محل نگه‌داری: خزانه رنگ و نقش مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد خالق اثر: حاج حسین مصورالملکی شرح اثر و تزیینات: نگاره با قلم‌گیری تک‌رنگ بر زمینه آبی، چهار پیکره که که دو نفر از آن‌ها در حال نواختن عود و بربط هستند، پیکری نشسته بر زمین و پیاله در دست، گویی در حالت موعظه، و دیگری ساقی‌ای که جام و پیاله در دست دارد و در حال پرکردن پیاله است. طرحی اسلیمی در گوشه سمت چپ پایین کار با رنگ‌های فیروزه‌ای، لاجوردی و سفید به تصویر درآمده است. متن نواره: ساقی به عیش است و مه برافروخته است می ده که فلک نکته آموخته است دانی که اجل چو برق خرمن‌سوز است تا درنگری، خرمن ما سوخته است
	نام اثر: _____ محل نگه‌داری: خزانه رنگ و نقش مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد خالق اثر: بهزاد شیوه: آب مرکب و گواش روی کاغذ شرح اثر و تزیینات: این اثر با مضمون شیخ و شاهد ترسیم شده و در آن پیرمردی با جامه ژولیده و پاره در حال عجز و ناتوانی در مقابل زنی زیبارو و جوان که در حال نواختن چنگ است، نشسته است. فضای کلی تصویر با فام قهوه‌ای و نخودی یادآور کویر و عدم سرسبزی است. متن نواره: بدون متن
	نام اثر: عمر بر باد مکن محل نگه‌داری: خزانه رنگ و نقش مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد خالق اثر: حسین بهزاد شیوه: آب مرکب روی کاغذ شرح اثر و تزیینات: نگارگری با قلم‌گیری سیاه که پیکری از پیرمرد و زنی کوزه‌به‌دست در مقابلش را به تصویر کشیده و در آسمان مردی شمع به دست و فرشته‌ای در میان روشنایی ترسیم شده است. متن نواره: از دی که گذشت هیچ از او یاد مکن فردا که نیامده است فریاد مکن بر نامده و گذشته بنیاد مکن حالی خوش باش و عمر بر باد مکن
	نام اثر: شیخ و شاهد محل نگه‌داری: خزانه رنگ و نقش مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد شرح اثر و تزیینات: نگارگری همراه با تشعیر، که مکالمه بین پیرمرد و زنی جوان را به تصویر درآورده است. خالق اثر: حاج حسین مصورالملکی شیوه: آب مرکب و گواش روی کاغذ متن نواره: شیخی به زنی فاحشه گفتا مستی هر لحظه به دام دگری پابستی گفتا: شیخا، هرآن چه گویی هستم اما تو چنان که می‌نمایی هستی؟

نام اثر: _____ محل نگهداری: خزانه رنگ و نقش مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد خالق اثر: حاج حسین مصورالملکی شیوه: آب مرکب و گواش روی کاغذ شرح اثر و تزئینات: نگارگری همراه با تشعیر با موضوع قافله عمر که دو پیکره پیرمرد و زنی جوان را همراه با موضوعات تصویری مانند شمع، پروانه، تزئینات رنگی و قلم‌گیری نشان می‌دهد. متن نگاره: این قافله عمر عجب می‌گذرد دریاب دمی که با طرب می‌گذرد ساقی غم فردای حریفان چه خوری؟ پیش آر پیاله را که شب می‌گذرد	
نام اثر: قومی متفکرند اندر ره دین محل نگهداری: خزانه رنگ و نقش مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان خالق اثر: حاج حسین مصورالملکی شیوه: آب مرکب و گواش روی کاغذ شرح اثر و تزئینات: نگارگری همراه با تشعیر با موضوع بزم و سیمرغ و ازدها، عمدتاً به شکل قلم‌گیری. متن نگاره: قومی متفکرند در مذهب و دین جمعی متخیرند در شک و یقین ناگاه منادی برآید ز کمین کی بی‌خبران، راه نه آن است و نه این	
نام اثر: _____ محل نگهداری: خزانه رنگ و نقش مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان خالق اثر: علی زاویه شیوه: گواش روی کاغذ شرح اثر و تزئینات: نگاره با رنگ و لعاب درخشان سه پیکره انسانی شامل یک مرد و دو زن جوان را در میان سبزه‌زاری سرسبز نشان می‌دهد. متن نگاره: خیام اگر ز باده مستی خوش باش با ماهرخی اگر نشستی خوش باش چون عاقبت کار جهان نیستی است انگار که نیستی چو هستی خوش باش	
نام اثر: خیام محل نگهداری: خزانه رنگ و نقش مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان خالق اثر: حسین بهزاد شیوه: گواش روی کاغذ شرح اثر و تزئینات: پیرمردی مغموم تکیه‌داده بر درخت، و کتابی که به‌سوی پرتاب شده است. قلم‌گیری استادانه به‌شیوه مکتب اصفهان صورت گرفته است. متن نگاره: افسوس که نامه جوانی طی شد و آن تازه‌بهار زندگانی دی شد آن مرغ طرب که نام او بود شباب افسوس ندانم که کی آمد کی شد	

نام اثر: خیام محل نگهداری: خزانهٔ رنگ و نقش مؤسسهٔ فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان شرح اثر و تزئینات: مردی تنها در جلوی نگاره در پس‌زمینه‌ای گویا خالی از زندگی شبیه کویر، که در انتهای تصویر منظره‌ای از آبادانی و سکونت به تصویر درآمده است. خالق اثر: حسین بهزاد شیوه: گواش روی کاغذ متن نگاره: در دایره‌ای که آمد و رفتن ماست آن را نه بدایت و نهایت پیداست کس می‌نزد دمی در این معنا راست کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست	
---	--

اصلی خیام یعنی زندگی و زمان و مرگ را دست‌خوش و درون مایهٔ خود قرار داده، به دفعات توسط هنرمندان نگارگر این دوره مورد تصویرگری قرار گرفته است. در بسیاری از این آثار، رباعی‌ای که تصویرگری براساس آن صورت گرفته، بر نگاره‌ها کتابت شده است، اما به آثاری نیز برمی‌خوریم که بدون اشاره به اشعار خیام، موضوعات فلسفی او را دست‌خوش تصویرگری خود قرار داده‌اند؛ مانند «فریاد منادی» اثر حسین طاهرزاده بهزاد. از دیگر هنرمندانی که آثار خیام را مورد توجه قرار داده‌اند و آثاری بر این اساس به وجود آورده‌اند می‌توان از حسین بهزاد با اثر دیگری نظیر «پیرمرد نشسته زیر درخت خزان عمر»، از «علی کریمی» با اثر «شیخ صنعان و دختر ترسا»، «محمدعلی اسماعیل زاویه» با اثر «قافلهٔ عمر»، «ابوطالب مقیمی» «مردی با خمره» و «علی مطیع» با اثر «ساقی» نام برد؛ که البته بسیاری از موضوعات مشابه بارها توسط هنرمندان مختلف این مکتب مانند: ساقی و شیخ صنعان و دختر ترسا مورد استناد قرار گرفته است.

درمورد دیدگاه سلبی و ایجابی خیام، پیش‌تر به‌طور مفصل توضیحاتی ارائه شده، اما در ادامه سعی شده تا جهت فهم بهتر آن، در جدولی به‌طور اختصار نتیجهٔ حاصل از آن و نشانه‌های تصویری برآمده از این دیدگاه طبقه‌بندی شوند (جدول ۲).

جدول ۲. دیدگاه خیام و نتیجهٔ حاصل از آن (نگارندگان، ۱۴۰۰).

Tab. 2. Khayyam's view and its result (Authors, 2021).

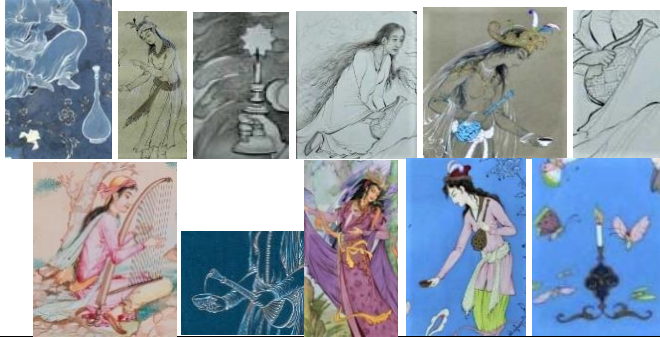
فلسفهٔ خیام	دیدگاه خیام	نتیجهٔ حاصل از دیدگاه	نشانه‌های موجود در شعر
تلقی سلبی	نابودکردن همهٔ توهمات برای توهم‌زدایی	در این دیدگاه جهان گور عظیمی است که در آن از خاک‌رفتگان، قالب‌های تازه می‌سازند و این قالب‌ها مدام بازتولید می‌شود.	جهان، کهنه‌رباط، صحرای عدم، کوزه، کوزه‌گر، اجساد پوسیده و پخش‌شدهٔ انسان، گل کوزه‌گری
تلقی ایجابی	تلاش در جهت پیدا کردن لحظهٔ حضور خود و گذرا بودن پدیده‌ها	در این دنیا، قریب‌الوقوع بودن پایانی که در انتظار انسان است، پیش‌بینی می‌شود و عمل ناب هوشیاری از طریق مستی شراب یا تیغ بُرندهٔ نگاهی که برآمده از پدیده‌هاست، به وجود می‌آید.	جام، پیاله، شراب، ساقی، مستان، زنان جوان، شمع و گل و پروانه

از منظری دیگر باید اشاره کرد که ادبیات میخانه شامل یک دسته رمز است که توسط شعرا و عرفای بزرگ ایران در شعر و ادبیات فارسی وارد شده و جریان یافته و مراد از این الفاظ و تعابیر، معنای رایج و عرفی آن‌ها نیست، بلکه معانی بلند و مرموزی است که این الفاظ، رمز معانی آن‌ها هستند (حکمت، ۱۳۹۶: ۱۷)؛ به عنوان مثال، وقتی در ادبیات عرفانی واژهٔ شراب و می را به کار

می‌بریم، دست به تأویل زده‌ایم. تأویل به معنای اول بردن است؛ به عبارت دیگر، واژه‌ای را که در جریان زندگی مردم، در معنای دوم مورد استفاده قرار گرفته، به معنای اول خود که معنی ذاتی و تکوینی است، برگردانیم (همان: ۹-۸). در اینجا لازم به ذکر است که از دیدگاه «محمود شبستری»، بسیاری از الفاظ، در طول زمان و در جریان تاریخ، گرفتار فاصله گرفتن از معنای ذاتی شده و از خود بیگانگی شده‌اند و برای آن‌ها معنای دیگری وضع شده است. ادبیات عرفانی با استفاده از روش تأویلی، دوری از معنای اولیه این الفاظ را نشان می‌دهد و آن‌ها را به معنای خود بازمی‌گرداند (همان: ۹۰). بر این اساس می‌توان آثار مذکور را در قالب‌های فوق و براساس رویکرد سلبی و ایجابی دسته‌بندی نمود (جدول ۳).

جدول ۳. مقایسه آرایه‌های خیام و اجزای نگاره‌ها (نگارندگان، ۱۴۰۰).

Tab. 3. Comparison of Khayyam's arrays and components of pictures (Authors, 2021).

دیدگاه خیام	عناصر و آرایه‌های شعر خیام	عناصر به کاررفته در نگارگری معاصر
دیدگاه سلبی	جهان، کهنه رباط، صحرای عدم، کوزه، کوزه‌گر، اجساد پوسیده و پخش‌شده انسان، گل کوزه‌گری	
دیدگاه ایجابی	جام، پیاله، شراب، ساقی، مستان، زنان، جوان، شمع و گل و پروانه	

درواقع این گونه ادبیات، شامل یک‌دسته رمز است که توسط شعرا و عرفا در شعر و ادبیات فارسی وارد شده و جریان یافته است، و مراد از این الفاظ و تعابیر، معنای رایج و عرفی آن‌ها نیست؛ بلکه معانی بلند و مرموزی مدنظر است که رمز معانی هستند (حکمت، ۱۳۹۶: ۱۷).

نتیجه‌گیری

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، در فضا و اندیشه تجدیدگرایانه شکل گرفته در دوره پهلوی، و با وجود اندیشه دوگانه مدرنیسم و میراث فرهنگی سنتی و هم‌سو با تحولات سیاسی و فرهنگی در زمینه نوگرایی، هنر نگارگری نیز برای نخستین بار در طول تاریخ نگارگری ایران، موضوعاتی نواز جمله توجه به اشعار خیام را مورد توجه قرار داد که این موضوعات هم از حیث ادبی و هم از حیث اجتماعی اهمیت ویژه‌ای دارند. برآیند پژوهش، پس از معرفی نگارگری معاصر ایران به صورت مختصر و به‌ویژه مکتب تهران و هنرمندانی که به‌طور ویژه برای اولین بار به این موضوعات توجه نشان دادند، به بررسی اندیشه‌ها و دیدگاه‌های فلسفی خیام و پس از آن، معرفی ۹ نگاره

که همگی متعلق به مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد مستضعفان هستند و براساس این اشعار و نگاه شرق‌انگارانه حامیان و سفارش‌دهندگان این نگاره‌ها خلق شده‌اند، پرداخته، و درنهایت این نتیجه حاصل شد که نوع دیدگاه باستان‌گرایانه و آریایی‌خیام و نگاه او به زندگی و مرگ اهمیت زیادی در خلق این آثار داشت. همان‌طور که قبلاً گفته شد، دو دیدگاه سلبی و ایجابی در نگاه خیام به پدیده‌های پیرامونش وجود دارد که در دیدگاه سلبی، نابود کردن همه توهّمات درجهت توهّم‌زدایی صورت می‌گیرد و در این دیدگاه، جهان همانند کوره بزرگی در نظر گرفته می‌شود که از خاک درگذشتگان قالب‌های جدید در آن ساخته می‌شود و این قالب‌ها مدام بازتولید می‌شود. نشانه‌های تصویری این دیدگاه مانند: جهان، کهنه رباط، صحرای عدم، کوزه، کوزه‌گر، اجساد پوسیده و پخش‌شده انسان و گل کوزگری هستند که در بررسی این ۹ اثر، جزئیات نام‌برده در جدول ۳، ارائه شد. هم‌چنین دیدگاه دوم، یعنی دیدگاه ایجابی در تلاش برای پیدا کردن لحظه حضور خود و نشان دادن آن است که تمام پدیده‌ها گذرا هستند. در این دیدگاه، قریب‌الوقوع بودن پایانی که در انتظار همه انسان‌ها است، قابل‌پیش‌بینی است و عمل ناب هوشیاری از طریق مستی شراب یا نگاه تیزی که برآمده از پدیده‌ها است، به وجود می‌آید، که البته توضیح داده شد که این نوع نگاه برآمده از ادبیات میخانه و نگاه تأویلی برآمده از آن است. نشانه‌های تصویری این دیدگاه شامل: جام، پیاله، شراب، ساقی، انسان‌های مست، زنان جوان، شمع، گل و پروانه هستند که نمونه‌هایی از آن در جدول شماره سه ارائه گردید. هم‌چنین علاقه حامیان و سفارش‌دهندگان آثاری با این مضامین شرق‌انگارانه، که در آن دوران موردتوجه بسیاری از سفارش‌دهندگان و علاقه‌مندان بود نیز از اهمیت بالایی برخوردار است و این توجه باعث بازگشت به ادبیات گذشته و پرداختن به اشعار خیام در دوران معاصر شده است؛ از سوی دیگر، هنرمندان مکتب تهران با احیای سبک سنتی و نگارگری ایرانی برای بازگشت به شیوه‌های هنری گذشته خود در برابر هنر مدرن تأکید می‌کردند و پرداختن به این‌گونه موضوعات، تلاشی جهت بازگشت به ریشه‌های آریایی و گذشته آن‌ها تا قبل از دوران تجدد و مدرنیسم بود.

پی‌نوشت

1. Elihu Veder

۲. که قبلاً در مدرسه صنایع مستظرفه نیز تحصیل کرده بود.

۳. ۱۳۲۰-۱۳۴۰

۴. ۱۳۶۹-۱۳۹۱

۵. ۱۳۴۸-۱۳۹۱

۶. ۱۳۷۶-۱۳۹۲

۷. ۱۳۸۷-۱۳۹۵

۸. ۱۳۷۵-۱۳۹۴

۹. ۱۳۵۸-۱۳۸۵

۱۰. ۱۳۸۴-۱۳۹۹

۱۱. ۱۳۲۵-۱۳۶۱

۱۲. ۱۳۶۵-۱۳۸۵

۱۳. ۱۳۹۰-۱۳۶۰

۱۴. ۱۳۸۴-۱۳۹۸

۱۵. ۱۳۵۴-۱۳۸۷

۱۶. ۱۳۷۳-۱۳۸۸

۱۷. متولد ۱۳۰۸

۱۸. متولد ۱۳۱۲

۱۹. ۱۳۴۷-۱۳۷۳

۲۰. ۱۳۷۵-۱۳۷۵

۲۱. «Paul Mak»: «پل ماک» نقاش روسی بود که بعد از انقلاب اکتبر به ایران آمد و تا پایان جنگ جهانی دوم در ایران زندگی کرد.

۲۲. ۱۳۲۶-۱۳۷۵

کتابنامه

- حسینی‌راد، عبدالمجید؛ و خلیلی، مریم، (۱۳۹۱). «بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی در دوران پهلوی». هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، ۴۹: ۵-۱۶.
- حکمت، نصرالله، (۱۳۹۳). فلسفه ادبیات میخانه. تهران: انتشارات الهام، چاپ دوم.
- دل‌زنده، سیامک، (۱۳۹۶). تحولات تصویری هنر ایران بررسی انتقادی. تهران: چاپ و نشر نظر.
- رجبی، زینب؛ و زارع‌زاده، فهیمه، (۱۳۹۹). «تحلیل نشانه‌های تصویری و مضمونی در رباعیات خیام و نگاره‌های حسین بهزاد». جلوه هنر، ۱۲ (۳): ۳۸-۲۵.
- شایگان، داریوش، (۱۴۰۰). پنج اقلیم حضور. تهران: نشر فرهنگ معاصر، چاپ سیزدهم.
- عبدی، ناهید، (۱۳۹۰). درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه و کاربرد مطالعه موردی نقاشی ایرانی. تهران: انتشارات سخن.
- کیارس، داریوش، (۱۳۹۰). «مدال‌های علی کریمی». (ویژه علی کریمی)، تندیس، ۲۱۹، دوم اسفند، ۴۳-۶۲.
- گرابار، الگ، (۱۳۸۳). مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمه مهرداد وحدتی‌دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
- فردید، احمد، (۱۳۴۹). اندیشه‌های هدایت. محمود کتیرایی، کتاب صادق هدایت، تهران، انتشارات فرزین و انتشارات اشرفی.
- مدرسی، جواد، (۱۳۸۸). «نگارگری امروز خوشگلی صورت و معنای معاصر». تندیس، ۱۴۶: ۱۳.
- مینویی، مجتبی، (۱۳۴۹). صادق هدایت و سوروگین نقاش. تهران: انتشارات اشرفی.
- Abdi, N., (1390). *An Introduction to Iconology: Theory and Application of a Case Study of Iranian Painting*. Tehran: Sokhan Publications. (In Persian).
- Del Zende, S., (2016). *Visual developments in Iranian art, a critical review*. Tehran: Nazar Publishing House. (In Persian).
- Fardid, A., (1349). *Hedayat's thoughts*. Mahmoud Katiraei, Sadegh Hedayat's book, Tehran: Farzin Publications and Ashrafi Publications. (In Persian).
- Graber, A., (2004). *An overview of Iranian painting, translator: Mehrdad Vahdati Daneshmand*. Tehran: Farhangestan Art. (In Persian).
- Hekmat, N., (2013). *The philosophy of pub literature*. Tehran: Elham Publications, second edition. (In Persian).
- Hosseini Rad, A. M. & Khalili, M., (2019). "Investigation of the role of intellectual and government currents in the nationalistic approach of painting during the Pahlavi era". *Journal of Fine Arts, Visual Arts*, 49: 16-5. (In Persian).
- Rajabi, Z. & Zarezadeh, F., (2019). "Analysis of pictorial and thematic signs in Khayyam's quatrains and Hossein Behzad's paintings". *Jelveh Honar*, 12(3): 25-38.
- Keshmirshakan, H., (2016). *Exploring Iran's Contemporary Art*. Tehran: Nazar Publications. (In Persian).
- Kiores, D., (2019). "Medals of Ali Karimi". (special for Ali Karimi), *Tandis*, 219, March 2: 43-62. (In Persian).

- Shaygan, D., (1400). *The five regions of presence*. Tehran: Contemporary Farhang Publishing, 13th edition. (In Persian).
- Madrasi, J., (2008). "Today's painting of beautiful face and contemporary meaning". *Tandis*, 146, Farvardin: 13-13.
- Minoui, M., (1349). *Sadegh Hedayat and Sorogin Naqash*. Tehran: Ashrafi Publications. (In Persian).