Rahpooye Honarha-ye Sana'ee Quarterly
Vol. 4, Issue 11, No. 1, Spring 2024

Drawing Research: A Reflection on Research about Persian Drawing Art

Roya Rezapour Moghadam[1]

Received: 2023/10/07, Accepted: 2023/10/24
Doi: 10.22034/rac.2024.720763

Abstract

The research is done and partly related to the art of "drawing," which cannot be searched as clearly and abundantly as "Persian painting." The meaningful word drawing implies a wide range of activities, including drawing in visual arts. Given this, it is possible to allocate the art of drawing not in fields such as architecture. However, in the field of visual arts with a focus on Iranian painting, the purpose of the study, the application of the line element, and the profession of colorization can be considered in the service of illustrating mental and objective ideas. This description refers to the visual aspect and the art of design. Therefore, the art of design can be considered a type of visual representation or pattern-making that, mainly by emphasizing the line element, enables preliminary drawing or independent artwork. The reason for this is the remarkable realization of studies that have been done on Persian painting and, with its continuation, added to the frequency of this research. The review of completed research more clearly identifies the existing research capacities in this field. Although these studies are few, reflecting on them enables the understanding of research approaches in drawing art and reveals unsearched topics in this field. Therefore, while identifying research studies on the art of design aiming to understand research approaches to the aforementioned topic, this article raises the question of what approaches can explain the research encounter with the Iranian art of design. Moreover, these approaches necessitate the importance of studying what topics? The research study has benefited from a multi-case method, utilizing library resources and online articles for information collection. An essential point in this process is to pay attention to the fact that primary sources and references will be given priority. Therefore, although it is possible to consider the number of more study samples, according to the limitations of the article, it is restricted to just 26 cases in chronological order from earliest to latest. Their review of the part to the whole is as follows: initially, the term drawing is carefully defined. Then, the art of drawing is studied in connection with Persian art. Then, the existing research in this field, the understanding of the research approaches, and the inference of the research encounters of their researchers are studied.

In conclusion, the research gaps and specialized needs of this field, which are the result of the studies of the previous stage, will be expressed. The results of the investigations state that the researchers' research encounter with the art of drawing can be divided into two groups: partial and general approaches. Following this issue, the discussion of how the art of drawing is objectified in the opinion of Iranian and Western researchers was also recognized in four groups:

1. Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
Email: rezapour@tabriziau.ac.ir
0000-0001-5714-9082

a partial and general approach, a partial and painter-oriented approach, a general approach to the schools of Qazvin and Isfahan, and general studies of Persian art. Therefore, the necessity of distinct and specific research in drawing art becomes certain. According to the identified approaches, the necessity of research on the art of drawing can be explained. In this respect, the art of Iranian drawing, like Iranian painting, requires cognitive studies to understand the art of drawing clearly. Among these, according to the studies of the first group, is the necessity of distinguishing studies between the art of traditional design and drawing related to painting, which was not considered by the researchers of the first group under the general title of Iranian drawing. In the studies of the second, third, and fourth groups, it was also found that research on the course of development in terms of form and content, cultural, economic, and political dimensions, with a focus on decentralization from the field of painting and focusing on the field of design art as an inherently independent art form within the scope of Iranian painting art, is considered a research necessity in this field. The results of this research have led to the decentralization of research in the field of painting and the centralization of the field of drawing art.

Keywords: Drawing art, Persian painting, Drawing and research, Research approaches

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

طراحی‌پژوهی: تأملی بر پژوهش‌هایی در باب هنر طراحی ایران

رویا رضاپور مقدم[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۰۲
Doi: 10.22034/rac.2024.720763

چکیده

پژوهش‌های انجام‌یافته و تا حدودی مرتبط با هنر "طراحی" در حوزه نگارگری ایران را نمی‌توان به‌صراحت و فراوانی "نقاشی ایرانی" جویا شد. دلیل این امر، تحقق چشم‌گیرِ مطالعاتی است که در باب نقاشی ایرانی به انجام رسیده و با تداوم خود، بر بسامد پژوهش‌های مذکور افزوده است. اما آنچه می‌تواند شناساییِ ظرفیت‌های پژوهشی موجود را در این حوزه بیش‌تر تبیین نماید، بررسی پژوهش‌های به انجام رسیده است. این مطالعات اگرچه اندک هستند اما تأمل در آنها، نه‌تنها شناخت رویکردهای پژوهشی در حوزه هنر طراحی را میسر می‌کند بلکه مباحث مغفول‌مانده در این حوزه را نیز آشکار می‌سازد. از همین‌رو، مقاله حاضر، ضمن شناسایی پژوهش‌هایِ محقَّق در باب هنر طراحی با هدف شناخت رویکردهای پژوهشی با موضوع مذکور به طرح این پرسش می‌پردازد که مواجههٔ پژوهشی با هنر طراحی ایرانی در چه رویکردهایی قابل تبیین است؟ و این رویکردها، اهمیت مطالعاتی چه مباحثی را ضرورت می‌بخشند؟ روند مطالعاتی پژوهش از روش پژوهشِ مطالعه چندموردی برخوردار گشته و گردآوری اطلاعات با بهره‌مندی از منابع کتابخانه‌ای و مقالاتِ برخط انجام پذیرفته است. ماحصل بررسی‌ها بیان می‌دارد که مواجههٔ پژوهشیِ محققین با هنر طراحی در چهار گروه رویکرد جزئی و عام، رویکرد جزئی و نگارگرمحور، رویکردی کلی و ذیل مکتب‌های قزوین و اصفهان و مطالعات کلی در باب نگارگری ایران قابل طرح است. در این راستا، ضرورت پژوهش‌هایِ تمیزی و تخصیصی در حوزه هنر طراحی بایسته می‌گردد که بتوان در تداوم آنها، دیگر مطالعات را با عطف توجه به تمرکززدایی از حوزه نقاشی و تمرکزبخشی به حوزه هنر طراحی به‌عنوان یک صورت هنری قائم‌به‌ذات، تحقق بخشید.

کلیدواژه‌ها: هنر طراحی، نگارگری ایران، پژوهش در طراحی، رویکردهای پژوهشی

۱. استادیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، تبریز، ایران.
Email: rezapour@tabriziau.ac.ir
0000-0001-5714-9082

استناد: رضاپور مقدم، رویا (۱۴۰۳)، طراحی‌پژوهی: تأملی بر پژوهش‌هایی در باب هنر طراحی ایرانی، *رهپویه هنرهای صناعی*، ۴(۱)، ۲۳-۳۵.
https://rac.soore.ac.ir/article_720763.html

مقدمه

هنر نگارگری ایران، مشمول نگاره‌هایی است که در دو گروهِ نقاشی و طراحی قابل شناسایی‌اند. پژوهش در این نگاره‌ها از جانب پژوهشگران، همواره متوجه نقاشی‌ها بوده که به‌موجب این رویکردِ افزون، مطالعات گسترده‌ای در خصوصِ وجوه متنوع و متمایزِ نقاشی ایرانی به انجام رسیده است. درحالی‌که، نگاره‌های طراحی نیز به‌عنوان طیفِ دیگری از هنر نگارگری از ظرفیت‌های پژوهشی قابل توجهی برخوردارند. نگاره‌های طراحی، تقریباً اولین حضور خود را در تاریخ کتاب‌آرایی با رسالهٔ *صورالکواکب الثابته* از عبدالرحمان صوفی به ثبت رسانده‌اند. این رساله در خصوص علم نجوم بوده و نسخه‌ای از آن در دوران آل‌بویه مصور شده است. در دوران ایلخانی نیز در نسخه‌هایی همچون *جامع‌التواریخ رشیدی* و در برخی از نگاره‌های *شاهنامه دموت*، نگاره‌هایی به شیوهٔ خطی و خط‌نگاری اجرا شده‌اند. اما سرآغازِ تحول در این هنر را می‌توان به دوران جلایریان و *دیوان عارفانه سلطان احمد جلایر* منسوب کرد. نگاره‌های این دیوان، مشتمل بر طراحی‌هایی است که وجه ممیز این نسخه با نسخه‌های فوق را موجب می‌گردد. تداوم این روند در عصر تیموری، ویژگی‌هایی را می‌افزاید که تک‌نگاره‌های طراحی کمال‌الدین بهزاد ازجمله مصادیق آن محسوب می‌شوند. این میراث هنری در عصر صفوی، به‌ویژه در دو مکتب قزوین و اصفهان، بیش از دیگر مکاتب ظهور و بروز می‌یابد که صادقی‌بیگ افشار و رضا عباسی از سرآمدان این هنر هستند. بر مبنای این اشارات و با توجه به وجود این صورتِ هنری ویژه، همچنان هنر طراحی به‌عنوان یک متعلق آگاهیِ ویژه در حوزهٔ پژوهش‌های هنر نگارگری ایران چندان موضوعیت نیافته است. بااین‌حال، در مطابقتِ کمّیتِ پژوهشی در دو حوزه نقاشی و طراحی، می‌توان پژوهش‌هایی را شناسایی کرد که به صورت مستقیم و غیرمستقیم، بررسیِ هنر طراحی را مورد توجه قرار داده‌اند. تأمل در این پژوهش‌ها به‌طورکلی از دو منظرِ جزئی و کلی حائز اهمیت است: در وجه جزئی، مطالعات تخصصی این حوزه شناسایی می‌شوند و در وجه کلی از نظرگاهی جامع‌تر، شناختِ چگونگی موضوعیت یافتن هنر طراحی در نزد پژوهشگران، حاصل می‌گردد. تحقق این مهم، نه‌تنها خلأهای پژوهشی حوزه مذکور را هویدا می‌سازد بلکه به‌نوبه‌خود، زمینه‌ساز و جهت‌بخش پژوهش‌های آتی خواهد بود که به‌مرور، تمرکززدایی پژوهشی در حوزه مطالعاتی هنر نگارگری ایران را از نقاشی به طراحی موجب می‌گردد. ازهمین‌رو، پژوهش حاضر با طرح این سؤال که مواجههٔ پژوهشی با هنر طراحی ایرانی در چه رویکردهایی قابل تبیین است؟ و این رویکردها، اهمیت مطالعاتی چه مباحثی را ضرورت می‌بخشند؟ به بررسی و تأمل در پژوهش‌های به انجام رسیده و محقَّق در باب هنر طراحی می‌پردازد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با روش مطالعه چندموردی به مطالعه و تأمل در پژوهش‌های تحقق‌یافته در خصوص هنر طراحی در نگارگری ایران می‌پردازد. این روش، از دو رویکرد کل‌نگر و جزءنگر برخوردار است. در رویکرد کل‌نگر، یک قضیه در میان چند مورد مطالعاتی، بررسی و مقایسه می‌شود که از این حیث با هدف و مسئله پژوهش حاضر هم‌راستایی دارد؛ چراکه در این پژوهش نیز هنر طراحی و پژوهش دربارهٔ آن به مثابه قضیه واحدی خواهد بود که قرار است در بستر چندین پژوهشِ محقَّق، مورد واکاوی قرار بگیرد. گردآوری اطلاعات ملزوم و ضروری نیز با محوریت پژوهش‌هایِ به انجام رسیده در قالب کتاب و مقاله، با بهره‌مندی و رجوع به منابع کتابخانه‌ای و برخط انجام می‌پذیرد. نکته حائز اهمیت در این روند، توجه بر این مطلب است که اولویت انتخابِ منابع با دست‌اول و مرجع بودن آنها مرتبط است. این‌چنین‌که، در مقاله پیش‌رو، پژوهش‌هایی مرجح‌اند که در مسیر مطالعاتیِ این حوزه، نه‌تنها در زمره پژوهش‌های آغازین قرار می‌گیرند بلکه همچون منابع مرجع در دیگر تحقیق‌ها مورد توجه قرار گرفته‌اند. در این راستا، اگرچه می‌توان تعداد نمونه‌های مطالعاتی بیشتری را مدنظر قرار داد اما با توجه به محدودیت ارائه در بستر مقاله، صرفاً به ۲۶ مورد در یک ترتیب تاریخی از متقدم به متأخر، بسنده شده است. با نظر به این امر، پژوهش‌ها شناسایی می‌شوند و مسیر بررسیِ آنها در حرکتی از جزء به کل به‌این‌ترتیب خواهد بود: نخست، مطالعه با تدقیق واژه طراحی و تخصیص آن به هنر نگارگری ایران آغاز می‌گردد. سپس، بررسی پژوهش‌های موجود در این زمینه، دریافتِ رویکردهای پژوهشی و استنباط چگونگی مواجهه‌های پژوهشی پژوهشگران انجام می‌پذیرد. در خاتمه نیز خلأهای پژوهشی و به‌نوعی نیازمندی‌های تخصصی این حوزه به مثابه ره‌آوردی حاصل از بررسیِ پژوهش‌ها تبیین می‌گردد. لازم به ذکر است که در این پژوهش، بررسی محتوای منابع از رویکرد انتقادی و نیز شرح سیر تحول به دور خواهد بود و تمرکز بر شناسایی و شناخت است؛ چراکه در ابتدا شناسایی و شناخت این منابع لازم می‌آید -که تاکنون به این طریق انجام نپذیرفته است- و سپس، بررسی تطبیقی آنها از وجوه متنوع

Doi: 10.22034/rac.2024.720763

در پژوهش‌هایِ آتی بایسته می‌گردد. مراحل مذکور در نمودار مفهومی زیر به‌اختصار آمده است (نمودار ۱).

پیشینه پژوهش

پیش‌پژوهش‌های مرتبط با حوزه مطالعاتی مقاله حاضر که پژوهش‌هایِ محقق در باب هنر طراحی در نگارگری ایران را مورد پژوهش قرار داده‌اند، در دو گروه قابل طرح هستند: الف) مطالعات هم‌راستا و همگام با هدف مطالعاتی مقاله پیش‌رو. ب) مطالعاتی دربارهٔ هنر طراحی ایرانی. در گروه اول، می‌توان به مقاله محمد خزایی (۱۳۸۷) با عنوان «منابع مستند در هنر طراحی ایرانی» اشاره کرد. این پژوهش در زمره اولین مطالعاتی قرار می‌گیرد که به معرفی منابع لازم، به جهت تحقیق درباره هنر طراحی پرداخته است. به عبارتی، محمد خزایی در این مقاله، منابعی را معرفی می‌نماید که برای شناخت و پژوهش در باب هنر طراحی مراجعه به آنها، بایسته است. از همین‌رو، ارائه‌ای از منابع مستند لاتین و فارسی انجام می‌پذیرد که در بخش منابع فارسی، متونِ متنوعی از ادوار تیموری و صفوی معرفی می‌شوند. از این حیث، پژوهشِ محمد خزایی، تنها پژوهشی است که با هدف مطالعاتی مقالهٔ حاضر قرابت دارد؛ خاصه آنکه، به‌غیر از این مقاله، پژوهش‌های دیگری نیز به انجام نرسیده است. از همین‌رو، پژوهشِ مذکور به همراه پژوهش حاضر ازجمله گام‌های نخستین در حوزه مطالعاتی هنر طراحی ایرانی به شمار می‌روند. با این تفاوت که مقاله پیش‌رو بر "پژوهش‌ها" نظر افکنده و بر شناخت و ارائه تحلیل از چگونگیِ مواجههٔ پژوهشی آنها با "هنر طراحی" به‌عنوان یک حوزه مطالعاتی، تمرکز یافته است که این مهم به‌نوبه‌خود، شناخت خلأهای پژوهشی و طرح پژوهش‌های آتی را موجب می‌گردد. در خصوصِ پیش‌پژوهش‌های گروه دوم، باید اشاره کرد که این پژوهش‌ها هنر طراحی را به دو صورت مستقیم و غیرمستقیم مورد پژوهش قرار داده‌اند. بنابراین، آنها همان مطالعاتی خواهند بود که جامعه پژوهشیِ مقاله حاضر را تشکیل می‌دهند. از همین‌رو، در متن اصلی مقاله در ذیل عنوان "نظری بر پژوهش‌ها" مورد توجه و بررسی قرار خواهند گرفت.

واژه و هنر طراحی

طراحی در دو وجه زبانی و بصری بر کلمه طراحی و هنر طراحی اشاره دارد. در وجه زبانی کلمه طراحی، این‌چنین تعریف شده است: واژهٔ طراحی حاصل مصدر «طرح» است. طرح، مصدر عربی طراحی است که در *لغت‌نامه دهخدا* معانی همچون قائم‌کردن بنای مکان، اِنگاره، شالوده، گرده، بی‌رنگ، اختطاط، نشان بنا برکشیدن، نقاشی، صورت و پیکر مَجاز را در بر می‌گیرد (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۰: ۱۵۴۱۱). در *فرهنگ معین* نیز معانیِ قائم‌کردن بنای مکان، گردهٔ تصویری را کشیدن، نقاشی کردن، نقشهٔ اولی چیزی را کشیدن و گرده بی‌رنگ برای طرح بیان شده است (معین، ۱۳۸۶، ج۱: ۱۰۲۳). از همین‌رو، فاعل این فعل نیز طراح و یا طرح‌کش نام دارد. او، مصور و نقاشی است که به‌واسطهٔ افعالش از او با عناوینی همچون گرده‌ریز، نقاشی که طرح و گردهٔ صورتی را ترسیم کند (معین، ۱۳۸۶، ج۱: ۱۰۲۲)

نمودار ۱. الگوی مفهومی مطالعه چندموردی در شناخت مواجههٔ پژوهشی با هنر طراحی ایرانی و تبیین رویکرد (نگارنده).

و یا بی‌رنگ‌گر، نقشه‌ریز و نقاش یاد می‌شود (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۰: ۱۵۳۹۶). در اینجا نیز به فراخور کلمهٔ "طرح"، "طراح" نیز نقاش و مصوری است که به کپی و رسم کردن از اصل و نقل‌برداری می‌پردازد که با بی‌رنگی و عنصر بصری خط همراه می‌شود. در این راستا، طراحی نیز به عمل و شغل طراح اشاره دارد که با بی‌رنگ‌گری، نقشه‌ریزی، نقشه بنائی را بر کاغذ با حبر یا مداد و یا بر زمین با گچ و مانندِ آن کردن و نقاشی مترادف است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۰: ۱۵۳۹۶). با وصف این عبارت، می‌توان دریافت که لفظ معنادار طراحی بر طیف وسیعی از فعالیت‌ها دلالت دارد که طراحی در حوزه هنرهای تجسمی از جملهٔ آنها است. با نظر به این سخن، می‌توان به فراخور هدف مطالعاتی، هنر طراحی را نَه در حوزه‌هایی همچون معماری بلکه در حوزه هنرهای تجسمی با محوریت نگارگری ایران تخصیص نمود و به این طریق، کاربست عنصر خط و حرفهٔ بی‌رنگ‌گری را در خدمتِ مصور نمودن انگاره‌های ذهنی و عینی برشمارد. این توصیف بر وجه بصری و هنر طراحی اشارت دارد. از همین رو، می‌توان هنر طراحی را گونه‌ای بازنمایی تصویری یا نقش‌آفرینی دانست که به‌طور عمده با تأکید بر عنصر خط، ترسیم مقدماتی یا اثر هنری مستقل را ممکن می‌سازد (پاکباز، ۱۳۸۵ ب، ۳۴۸).

آنچه در مطالب فوق به‌عنوان وجه جوهرینِ طراحی در هنر نگارگری ایران برشمرده می‌شود، حضور مسلطِ عنصر خط است و چنانچه، عملکرد آن با افزودن رنگ‌دانه‌ها غصب شود، دیگر طراحی نخواهد بود. بنابراین اگر در نگاره‌ای از رنگ برای ایجاد تأثیر کلی در فضا و جداسازی عناصر بصری استفاده شود، آن نگاره در حیطه نقاشی قرار خواهد گرفت و نه طراحی (swietochowski & Babaie, 1989, 1). در کنار این مهم، باید توجه داشت که در اغلب نگاره‌ها، عنصر خط با دو ویژگی پیکره‌مندی و بیانگری همراه است. از همین رو، عنصر خط در این هنر، ضمن بهره‌مندی از استحکام و قدرت بصری به یک عنصر شمایل‌نگارانه محدود نمی‌شود بلکه از ویژگی حسی نیز برخوردار می‌گردد و می‌تواند به حس هنرمند و همچنین معنای نهفته در تصویر اشاره کند (Balafrej,2019, 19). درمجموع و بر مبنای مطالب مذکور، می‌توان لفظ معنادار طراحی را به بازنماییِ تک‌رنگِ صور، اشکال و انگاره‌های ذهنی و یا عینی با عنصر خط اطلاق کرد. صور و اشکالی که عنصر خط، نه‌تنها در بازنمود آنها ماهیتی قائم‌به‌ذات دارد و عنصری رجحان‌یافته بر رنگ است، بلکه در بیان معنا نیز نقش‌آفرینی می‌کند. ازجمله این نگاره‌ها می‌توان به نگاره «صورت هنرمند» اشاره کرد (تصویر ۱).

این تک‌نگاره طراحی، به‌موجب عنصر خط و بدون سطوح رنگی به بازنمایی پیکری نشسته پرداخته است. خط در قسمت شانه‌ها، برجستگی‌های بدن و نقاط تأکیدی در چین‌وچروک لباس همراه با ارزش خطی اجرا شده است. به‌گونه‌ای که در برخی از قسمت‌ها خطوط ضخیم و پررنگ و در سایر نقاط، نازک و کم‌رنگ هستند. این پیکره درنهایت خضوع نشسته و کتابچه‌ای را بر دست دارد. بر روی دو ورق گشوده آن که روبه‌روی هم طراحی شده‌اند، عبارت «غلام حضرت شاه، سیدعلی سید محمد» نوشته شده است. بنا بر نظر اغلب پژوهشگران، این عبارت می‌تواند بر هویتِ پیکره دلالت داشته باشد. بر مبنای دریافت مذکور، به‌احتمال‌زیاد، این چهرهٔ خودِ نگارگر یعنی میرسیدعلی خواهد بود که توسط او مصور شده است. در این طراحی، عنصر خط ضمن بهره‌مندی از وجه بصری از وجه معناآفرینی نیز برخوردار شده است که با لفظ «غلام» قرابت می‌یابد. از همین رو، تدبیر نگارگر در چگونگی کاربست عنصر خط به تداعی حالتی از افتادگی و تواضع در پیکره منجر گشته است.

تصویر ۱. صورت هنرمند، میرسیدعلی، تبریز، سده ۱۰ .ق. (URL1)

Doi: 10.22034/rac.2024.720763

نظری بر پژوهش‌هایِ محقَّق

پژوهش‌هایی که در خصوص هنر طراحی در حوزه نگارگری ایران به انجام رسیده است با توجه به مرجعیت و دست اول بودن آنها به شرح زیر است که به ترتیب سال انتشار از متقدم به متأخر ذکر شده‌اند.

– بازل گری[۱] در کتاب *نگاهی به نگارگری در ایران*[۲] (۱۹۳۰) به هنر ایران و تاریخ ایران می‌پردازد و به دنبال این مقدمه از پایگاه‌های نگارگری در ایران سخن می‌گوید. اگرچه او در فصل ششم به دوران صفوی می‌پردازد اما در فصل آخر کتاب تحت عنوان «نفوذ اروپا»، از طراحی‌های عصر صفوی سخن به میان می‌آورد. گری، اذعان می‌دارد که بیشتر هنرمندان متأخر در عصر صفوی، سبک سریع‌تری از طراحی مدادی را ترجیح داده و با رنگ‌های محدود به نقش‌آفرینی پرداخته‌اند. او در این میان از رضا عباسی نام می‌برد که سرآمد این سبک است و طراحی‌هایی اجرا کرده است که برخی اوقات تقریباً امپرسیونیستی[۳] جلوه می‌کنند.

– بی. دبلیو. رابینسون[۴] در کتاب *طراحی‌هایِ استادان: طراحی‌های ایرانی از قرن ۱۴ الی ۱۹ م.*[۵] (۱۹۶۵ م.) مباحث فصلِ اول را با عنوان " طراحی‌های ایرانی" آغاز می‌کند و سخنی از اریک شرودر را در خصوص نقاشی ایرانی بیان می‌دارد. او می‌گوید که در موزه‌ها نقاشی‌های ایرانی زیادی وجود دارند که از حیث زیبایی جذب‌کننده‌اند. اما، از نظر شرودر، اولین چیزی که باعث جذب مخاطب به نقاشی‌های می‌شود، رنگ نیست بلکه چیزی بسیار پیچیده‌تر است. این مهم، همان سامان‌دهی ماهرانه عناصر بصری در راستایِ روایت است. این ویژگی، چیزی را به ما یادآوری می‌کند که برخلاف رنگ، «دیگر نمی‌توانیم خودمان ببینیم» (Robinson, 1965: 11). به‌موجب این سامان‌بندی، مخاطب از کاوش در جزئیات خسته نمی‌شود. این اشارت آغازین به همراهِ دیگر مباحث کتاب، بر دو وجه نظر دارند: الف) طراحی در مفهومِ طرح افکندنِ شالوده و کشیدن نقشه اولی هر چیز. ب) طراحی از منظر فعل طراحی و چگونگی طراحی عناصر بصری. با دریافت این مهم، درکِ رویکرد نویسنده در انتخابِ نمونه‌های مطالعاتی مقاله که ۱۰۴ نگاره است، روشن‌تر می‌گردد؛ چراکه رابینسون با نظر به دو مورد مذکور و بدون تخصیصِ نمونه‌ها به نگاره‌های طراحی، در کمّیتی افزون، نقاشی‌های را انتخاب و مورد توجه قرار داده و در این میان، صرفاً ۱۱ نگاره را به طراحی‌ها اختصاص داده است. او در مباحث خود از منظر عنصر «خط» به ارتباط طراحی و خوشنویسی نستعلیق نیز می‌پردازد و سبک واقعی طراحیِ ایرانی و خط نستعلیق را دوقلوهایی می‌داند که در انتهای قرن چهاردهم به دنیا آمدند. همچنین رابینسون در شرح مطالب خود از این عبارت استفاده می‌کند «طراحی در اصل یک هنر تصویرسازی کتاب است» (Robinson, 1965: 16) و از همین رو، توجه به داستانی را که طراحی بر اساس آن انجام گرفته است، مهم می‌شمارد.

– اسین آتیل[۶] در کتاب *قلم‌موی استادان: طراحی‌های ایران و هند*[۷] (۱۹۷۸) به شرح هنر طراحی ایران در مکاتب نگارگری جلایریان، تیموریان، ترکمانان و صفوی و هنر طراحی هند در مکاتب مغول، دکن و راجپورت می‌پردازد. او در خصوص هنر طراحی در ایران، حضور آنها را در اوراق کتاب از حاشیه به سمت مرکز تحلیل می‌کند و می‌گوید که در ابتدا، طراحی‌ها در حاشیهٔ برگه‌های خوشنویسی و نقاشی قرار می‌گرفتند که مهم‌ترین نمونه آن، طراحی‌های دیوان سلطان احمد جلایر است. اما بعدها در مکتب ترکمانان و تیموریان، تک‌برگ‌های طراحی حضور یافتند. آتیل، اوج این طراحی‌ها را عصر صفوی می‌داند و در این گزارش، از هنرمندانی همچون محمدی، شیخ محمد و رضا عباسی نام می‌برد. مطالعات او در خصوص طراحی ایرانی، خصیصهٔ توصیفی دارد و شرحی اجمالی را ارائه می‌دهد. او در خاتمه کتاب نیز برخی از طراحی‌ها را همراه با توضیحات بصری از آنچه دیده می‌شود، توصیف می‌کند. به عبارتی، توصیفِ نگاره‌ها را از محدوده مشاهدات فراتر نمی‌برد.

– زکی محمدحسن در کتاب *تاریخ نقاشی در ایران* (۱۳۶۴)، مقدمه‌ای تاریخی را از پیدایش نقاشی ایرانی بیان می‌کند. سپس از دوران مانیِ نقاش به شرح نقاشی ایرانی تا پایان حکومت شاه‌عباس دوم می‌پردازد. فصل ششم و هفتم کتاب که با عنوان هنرستان صفویه خطاب شده است از نقاشی عصر صفوی و تحولات آن سخن می‌گوید. محمدحسن در سخن از شاه‌طهماسب و هنرپروری او، هیچ اشاره‌ای به توبه و تغییرات حمایتی شاه ندارد و صرفاً بر هنرپروری و نسخه‌های مصوری که در ایام شاه‌طهماسب اجرا می‌شده‌اند، تأکید می‌کند. نویسنده در پایان اشارات خود از محمدی و مضامین روستاییِ بازنمایی‌شده در نگاره‌های منفرد طراحی او سخن می‌گوید. در مباحث بعدی که بر عصر شاه‌عباس نظر دارد از رسم‌ها و صور مستقلی یاد می‌کند که از افتخارات مهم این عصر است. او در مورد آنها بیان می‌دارد که به دلیل عدم توجه بر حمایت از تولید نقاشی‌ها در نسخه‌های خطی گران‌بها، نگارگران به کشیدن تصاویر بدون رنگ و عاری از تکلف روی آوردند. از نظر او، کم‌خرج بودن این

روش موجب شد که هنر نگارگری به دل‌های مردم نزدیک شود.

– آری لوکنز اسویتوچوسکی[۸] و همکاران در کتاب *طراحی‌های ایرانی: در موزه هنری متروپولیتن*[۹] (۱۹۸۹) به شرح طراحی‌هایِ به‌نمایش‌گذاشته‌شده در موزه متروپولیتن پرداخته‌اند. آنها در مقدمه کتاب به کمبود پژوهش‌های مجزا در خصوص طراحی ایرانی اشاره کرده و بیان داشته‌اند که پژوهشگران، همواره طراحی‌ها را در کنار نقاشی‌های ایرانی مورد توجه قرار داده‌اند. از همین رو، اندک پژوهشگرانی بوده و هستند که مطالعاتی مجزا را به این هنر اختصاص دهند. درصورتی‌که لازم است مفهوم طراحی ایرانی و کارکرد آن مورد پژوهش قرار گیرد. اما بااین‌حال، کتاب حاضر ضمن ارائه مطالبی در باب طراحی، صرفاً به توصیف تک‌نگاره‌های طراحی می‌پردازد و تحلیلی از ظهور و چگونگی تداوم آنها ارائه نمی‌دهد. به‌گونه‌ای که اطلاعات هر نگاره مختص همان نگاره است و از ارتباط میان نگاره‌های منفرد طراحی از حیث صورت و معنا، سخنی به میان نمی‌آید.

– محمد خزایی در کتاب *کیمیای نقش* (۱۳۶۸) سه مبحث را مورد توجه قرار داده است: بررسی مکاتب نقاشی، زندگی‌نامهٔ هنرمندان، مجموعه آثار طراحی. در قسمت اول، مکاتب نقاشی ایران از بغداد تا اصفهان مطالعه می‌شود و ویژگی‌های آنها ذکر می‌گردد. در قسمت دوم، زندگی و مهارت‌های هنری نگارگران در نقاشی و طراحی بیان می‌شود. در مبحثِ سوم که آخرین مورد مطالعاتی است، نگاره‌های طراحی همراه با مشخصات آنها ارائه می‌شوند. این قسمت با توجه به گردآوری طراحی‌ها در کنار هم، همچون آلبومی است که می‌تواند بخشی از طراحی‌های برجای‌مانده از مکاتب نگارگری ایران را یکجا ارائه نماید.

– ا. م. کورکیان و ژ. پ. سیکر در کتاب *باغ‌های خیال، هفت قرن مینیاتور ایران* (۱۳۷۷) نیز به مطالعه تاریخی نقاشی ایرانی در روند مرسومِ تاریخ خطی از ایلخانی تا صفوی پرداخته است. او در مبحثی با عنوان «دوران عظمت صفویان: شاه‌اسماعیل و شاه‌طهماسب» با اشاره به هنرپروری‌های طهماسب سخن خود را آغاز می‌کند. سپس با نظر به گزارش‌های تاریخی به روی‌گردانی شاه‌طهماسب و تمایل او به خست و شقاوت اشاره می‌کند و از طراحی‌هایِ منفرد سخنی به میان نمی‌آورد. اما در فصلِ «میانجی‌گری قزوین» در خصوص انتقال پایتخت از تبریز به قزوین و تغییرات همراه آن، اذعان می‌دارد که دورهٔ عظمت و عزت هنر از میان برچیده شده و بازارپسند عمومی برای سرخوشی‌های زندگی گرم‌تر گردیده است. از همین رو، بازنمایی صحنه‌های خودمانی و شادی‌انگیز مرجح می‌شوند. کورکیان و سیکر ادامه این تغییرات را در عصر شاه‌عباس اول در فصلِ «مکتب اصفهان» این‌گونه بیان می‌دارند که این خوشی و خوش‌دلی به بازنماییِ روزافزون از صحنه‌های زندگی روزمره انجامید که آقا رضا بیشتر به آن متمایل بود. مهم‌تر آنکه، نویسندگان در ارائهٔ تحلیل خود از علل تغییر رویکرد در این دوران که آن را با عنوان «دوران خوش‌دلی» مورد خطاب قرار داده‌اند، هیچ توجه هدفمندی به بسترهای مولد آن در ایران نداشته و بروز این دگرگونی را در ویژگی‌های تازه‌نفوذیافتهٔ «مکتب اروپایی» جست‌وجو و تحلیل کرده‌اند.

– دیوید راکسبرا[۱۰] در مقاله‌ای دیگر با عنوان «طراحی ایرانی، سال‌های ۱۴۰۰– ۱۴۵۰: مواد و رویه‌های خلاق[۱۱] » (۲۰۰۲)، طیف گسترده‌ای از طراحی‌ها اعم از طراحی لچک با نقوش ختایی، طراحی مقدماتی، طراحی صور حیوانی و طراحی‌های الگویی را که به نیمهٔ اول قرن ۹ ه.ق مربوط می‌شوند، بررسی کرده است. او در این پژوهش به اوراقی توجه می‌کند که طراحی‌های متفاوت را در کنار هم گردآورده‌اند. از منظر راکسبرا، اگرچه این طراحی‌ها متنوع و متفاوت از یکدیگر هستند اما بر اساس الگویی در کنار یکدیگر چیده شده‌اند. بر مبنای این چینش، احتمال بسیار است که این طراحی‌ها بارها و به‌تکرار مورد استفاده و رجوع طراحان قرار می‌گرفتند. حتی او اشاره می‌کند که به‌موجب این الگو، می‌توان فرایندی از عمل طراحی را از طرح مقدماتی تا نهایی در برخی از نمونه‌ها مشاهده کرد. درواقع، مطالعه راکسبرا، تحلیلی از کاربردهای متنوع هنر طراحیِ ایرانی است که انواع آن را ملاحظه نموده است.

– دیوید راکسبرا در مقاله «قلم مصوِّر: طراحی‌های قرن ۱۵ الی ۱۶ .م در ایران[۱۲] » (۲۰۰۲) با بررسی دیباچه مرقع‌ها به نظریهٔ دو قلم نباتی و حیوانی عبیدی‌بیگ اشاره می‌کند. او بر بنیان این سخن که هر دو قلم را خدا آفریده است بر اشتراکات دو قلم در خوشنویسی، طراحی و نقاشی ایرانی اشاره می‌کند. مهم‌تر آنکه، راکسبرا بر اساس این شباهت بیان می‌دارد که هنر خوشنویسی، نقاشی و طراحی ایرانی از پیوند مفهومی برخوردار هستند و تنها در برخورداری از تکنیک‌های خاص است که دارای تمایزند. لازم به تأمل است که اگرچه پیوند مفهومی و لغوی در نگاشتن و نگاریدن وجود دارد، اما هر دو بر مبنای ظرفیت‌های قلم، تکنیک‌ها، کاربرد و غایت به هنرهای متمایز صوری و محتوایی منجر می‌شوند.

– شیلا کنبای در کتاب *نقاشی ایرانی* (۱۳۸۲)، ضمن اشاره به ابزار و مصالح نگارگری ایران به سیر تاریخی نگارگری از دوره

Doi: 10.22034/rac.2024.720763

ایلخانی تا نقاشی دوره قاجار می‌پردازد. او در میان بررسی‌های خود، چند نکته‌ای را نیز به طراحی‌ها اختصاص می‌دهد. کنبای، در بررسی طراحی‌های عصر صفوی، ضمن اشاره به صورت و محتوای آنها از دلایل ترویج نیز سخن می‌گوید. در این راستا، اشاره می‌شود که زهدگرایی شاه‌طهماسب و عدم حمایت‌های مالی او بر ترویج این طراحی‌ها نقشی مؤثر داشته است و تغییر شرایط اقتصادی به تغییر رویه هنری نگارگران منجر شده است.

– استوارت کری ولش،[۱۳] کتاب *از ذهن، قلب و دست: طراحی‌های ایرانی، ترکی و هندی*[۱۴] *(۲۰۰۴ م.)*. این کتاب به ارائهٔ ۷۰ نگاره طراحی از سه امپراتوری صفویان در ایران، عثمانی‌ها در ترکیه و مغولان در هند می‌پردازد که در سال ۱۹۹۹ م. توسط استوارت کری ولش به موزه هنر دانشگاه هاروارد هدیه داده شد. در مقدمهٔ کتاب، این‌چنین اشاره می‌شود که پیشرفت‌های اخیر در مطالعه گسترده نقاشی و طراحی ایرانی، هندی و ترکی شگفت‌انگیز بوده است و نسل جدیدی از محققان در حال کشف و درک فرآیندهای تاریخی اساسی هستند که زیربنایی برای برخی از متمایزترین اشکال بازنمایی بصری در جهان محسوب می‌شوند. در این راستا، تأکید می‌شود که علی‌رغم اهمیت و تأثیر غیرقابل‌انکار این حوزه‌ها، هنوز برخی موارد به‌منظورِ مطالعه، نادیده گرفته می‌شوند و ولش ازجمله افراد تأثیرگذار در این حوزه به شمار می‌رود. از همین‌رو، بخشی از مطالب به فرایند و چگونگی دسترسی و تهیه این نگاره‌ها توسط ولش از زبان او و دیگر افرادِ در ارتباط با او می‌پردازد. اما در ادامه و در ذیل دو عنوان "سرزندگی ذهن، قلب و دست" و "نگاه از نزدیک: نکاتی در مورد رسانه و تکنیک" به هنر طراحی اشاره‌ای دقیق‌تر می‌نماید و این هنر را شاملِ پیش‌طرح و طرح نهایی می‌داند. ولش در تخصیصِ کارکردِ طراحی از طراحی‌هایی یاد می‌کند که علاوه بر مصور نمود نگاره‌ها، به جهتِ تزیین بر روی آثار، انتقال طرح بر روی دیوار و بافته‌شدن در منسوجات و لباس‌ها اجرا می‌شدند. او جذابیت زیبایی‌شناختی، انرژی خلاقانه و کنترل فنی موجود در طراحی ایرانی را بسیار حائز اهمیت می‌داند (Welch. 2004: 40) و این ویژگی را در بررسی نگاره‌های طراحی برجای‌مانده از ایران، عثمانی و هند لحاظ می‌نماید. ولش همچون رابینسون از اشتراک طراحی و خوشنویسی در عنصر خط سخن می‌گوید و تحرک و انرژی آن را در نگاره‌های منفرد طراحی مورد توجه قرار می‌دهد.

– ابوالعلاء سودآور در مقاله «عصر استاد محمدی نگارگر» (۱۳۸۳) در خصوصِ هنرمندی متمرکز می‌شود که آثار او نقطهٔ عطفی در جریان هنر نگارگری ایران است. نویسنده ضمن پرداختن به سال‌های فعالیت محمدی و همچنین مناسبات او با دربار به شناسایی ویژگی‌های موجود در طراحی‌های نگارگر می‌پردازد. سودآور در تحلیل سبک‌شناختی آثار محمدی به استحکام و سرعت قلم او اشاره می‌کند و این ویژگی را در برخی از طراحی‌های محمدی مورد توجه قرار می‌دهد. اما تحلیلی که او از ظهور طراحی‌ها در عصر صفوی ارائه می‌دهد بر دل‌زدگی شاه‌طهماسب اشاره دارد که ریشه آن را در جبرگرایی می‌داند.

– شیلا کنبای در کتاب *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش* (۱۳۸۵)، به بررسی زندگی هنری و اجتماعی رضا عباسی همراه با آثار او می‌پردازد. در این کتاب، هدف نویسنده بیشتر به شناخت رضا عباسی و ویژگی‌هایِ آثار معطوف می‌شود؛ گویی نویسنده به برشی از تاریخ نگارگری ایران اکتفا کرده است. کنبای در ارائهٔ مطالب در بعضی از قسمت‌ها به منابع مکتوب و تصویری استناد می‌کند و در بعضی دیگر، تحلیل و تفسیر خود را بیان می‌دارد. قسمت اصلی مباحث به دوران دوری رضا عباسی از دربار و اجرای نگاره‌های طراحی توسط او از مردم کوچه و بازار مربوط می‌شود. کنبای، در واکاوی نگاره‌ها به تعلق و اصل‌بودن آنها نیز توجه نموده و در این راستا از تطبیقِ جزئیات نگاره‌ها و نوع خطوط به‌کاررفته در اجرا، بهره برده است.

– آ. ت. آداموا در کتاب *نگاره‌های ایرانی در گنجینه آرمیتاژ* (۱۳۸۶)، در ابتدا به بیانِ سیر تحول نقاشی ایرانی می‌پردازد و سپس، شرح نگاره‌ها را تقریر می‌کند. او در ترتیب تاریخی خود، هنگامی‌که به سده ۱۶ میلادی می‌رسد از دگرگونی‌های بنیادینی که حاصل گرایش‌های سدهٔ مذکور است، سخن می‌گوید. او اظهار می‌کند که در آن ایام، جلوه‌های جدید با صراحت و روشنی به مرحله ظهور می‌رسند و به‌موجب آن، مظاهری همچون تعین و فردیت‌بخشی در پیکره‌ها مشاهده می‌گردد. نکته مهم آداموا در بیان این مطلب است که نگاره‌های منفرد به علت داشتن مضامین نامتعارف، از سویی و وضعیت درخشان آنها در زمانی به مدت بیش از نیم‌قرن، از سویی دیگر، بر اهمیت این نگاره‌ها در نزد هنرپژوهان افزوده و مهم‌تر آنکه، جایگاه آنها در تاریخ نقاشی ایران، هنوز به‌روشنی و دقت مورد شناسایی قرار نگرفته است. آداموا نیز در تبیین علل ظهورِ طراحی‌های منفرد بر کاهش ذوق هنری شاه‌طهماسب اشاره می‌کند و آن را جزئی از دلایل تغییرات پیش‌آمده می‌داند.

– یعقوب آژند در مقاله «اسلوب سیاه‌قلم در نگارگری ایران» (۱۳۸۶)، هنر طراحی را از منظر یکی از اسلوب‌های

آن که سیاه‌قلم نام دارد، مورد مطالعه قرار می‌دهد. رویکرد توصیفی مقاله بر سیری تاریخی از حضورِ اسلوب مذکور در مکاتب نگارگری ایران توجه دارد. از همین‌رو، نگارگری ایران از دوره جلایریان تا عصر صفوی از منظر ظهور و بروز سیاه‌قلم مورد توجه قرار می‌گیرد. نتیجه مطالعاتی این روند بر این مطلب اشاره دارد که اسلوب سیاه‌قلم، حلقه‌ای رابط میان مکتب تبریز ایلخانی و هرات بوده که ابتدا از تبریزِ ایلخانی به هراتِ تیموری و سپس از هرات به تبریزِ صفوی انتقال یافته است. سپس، این اسلوب در اصفهان عصر صفوی به‌تدریج جای خود را به اسلوب آب و رنگ‌کاری داد.

– لادن اکبرنیا و همکاران در کتاب *مسیر شاهزادگان، شاهکارهای موزه آقاخان*[۱۵] (۲۰۰۸)، با رویکردی کلی به توصیف هنرهای اسلامی در سرزمین‌های ایران، عثمانی و... پرداخته‌اند. به‌موجب این نظرگاه، هنرهای متنوع و متفاوتی در کتاب ارائه شده‌اند که نگارگری نیز از جملهٔ آنها است. اگرچه اغلب نگاره‌ها به نقاشی‌ها مربوط می‌شوند اما در این میان چند نگاره طراحی نیز مشاهده می‌شود. نویسندگان در خصوص هنر طراحی از فزونی آن در عصر صفوی سخن می‌گویند و بر کیفیت عنصر خط در این نگاره‌ها اشاره می‌کنند و گسترش آن را به هنر عثمانی توسط ولی‌جان یادآور می‌شوند.

–آنتونی ولش در کتاب *نگارگری و حامیان صفوی* (۱۳۸۹)، ضمن پرداختن به زمینه تاریخیِ عصر صفوی و تمایلات هنری و عقیدتی دربار، بحث عمده خود را بر سه نگارگر سیاوش‌بیگ، صادقی‌بیگ و آقا رضا متمرکز می‌کند. در این راستا، توصیفی کامل از شخصیت و ویژگی‌های بروزیافته در نگاره‌های برجای‌مانده از آنها ارائه می‌کند. ولش، به فراخور سبک هرکدام از نگارگرانِ مذکور در اجرای طراحی‌ها به تطبیق آثار پرداخته و شباهت و تمایزهایی را در خصوص نگاره‌ها بیان می‌دارد. این پژوهش به فراخور هدف مطالعاتی، از سویی و نگارگران منتخب، از سویی دیگر، بخش زیادی از مصادیق بصریِ سخن خود را به طراحی‌ها اختصاص داده است.

– محمد خزایی در مقاله «اصول و سنت‌های پایدار در طراحی ایرانی» (۱۳۸۹)، هنر طراحی را در ایران از دو منظر عام و خاص مورد توجه قرار می‌دهد. شکلِ عام هنر طراحی بر کاربرد آن در انواع هنرها ازجمله سفال، شیشه، پارچه و غیره اشاره دارد و شکل خاص آن از کاربرد طراحی در هنر نگارگری و اجرای نگاره‌ها حکایت می‌کند. خزایی در بیان نقش خط در هنر طراحی آن را همچون رنگ در نقاشی می‌داند که نمود بصری نگاره بر آن استوار است. این جایگزینی، شخصیتی قائم‌به‌ذات به عنصر خط می‌دهد و پژوهشگر، همین عامل را وجه تمایز نگاره‌های طراحی از نقاشی برمی‌شمارد. در ادامه، مباحث به انواع شیوه‌های اجرای طراحی، موضوعات و مفاهیم نمادین و مباحث اصول زیبایی‌شناسی در طراحی و نگارگری ایران ختم می‌شود.

– اولگ گرابار در کتاب *مروری بر نگارگری ایران* (۱۳۹۰) با تاریخچه‌ای مختصر از نگارگری ایران سخن خود را آغاز می‌کند. سپس به خاستگاه‌ها و منابع، زمینه‌های تاریخی و فرهنگی، مضامین اصلی نقاشی ایرانی و زیبایی‌شناسی آن می‌پردازد. در این رویکرد کلیِ گرابار، زمانی که بر زمینه‌های تاریخی و فرهنگی نگارگری ایران اشاره می‌کند، مبحثی سه‌صفحه‌ای را با عنوان «گونه‌های متفاوت و نوآوری‌ها» در میان مباحث تعریف می‌کند. در این مبحث در کنار مواردی ازجمله گسست نقاشی از ادبیات و استقلال نقاشان از دربار در عصر صفوی به طراحی‌های صادقی‌بیگ و رضا عباسی نیز اشاره می‌شود. او بیان می‌دارد که این هنرمندان از مبتکرترین نقاشان این دوره هستند که تغییر در صورت و محتوا را به صورت هم‌زمان داشته‌اند. از همین‌رو، به‌موازات تغییر رویه از نقاشی به طراحی در مضامین نیز تغییر ایجاد کردند که گرابار با عنوانِ بازیگران زندگی اجتماعی آن عصر از شخصیت‌های بازنمایی‌شده یاد می‌کند.

– رویین پاکباز در کتاب *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز* (۱۳۸۵) مطالعات خود را از دوران کهن آغاز و در دوران معاصر خاتمه می‌دهد. او در فصلِ "تجربه‌های تازه" هنگامی که تحولات نگارگری را در نیمهٔ دوم سده ۱۰ ه.ق ذکر می‌کند از مواجه با طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب سخن می‌گوید. پاکباز، عللِ رشد این نگاره‌ها را با توجه به دو عاملِ کاهش حمایت درباری و رشد طبقه بازرگان تبیین می‌کند. از همین‌رو، چون نگارگران، از سویی و حامیان جدید، از سویی دیگر، امکان تأمین هزینه‌های سنگینِ نسخ مصور را نداشتند به تک‌نگاره‌ها روی آوردند.

– یعقوب آژند در جلد دومِ کتاب *نگارگری ایران، پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران* (۱۳۹۲) به هنر نقاشی از عصر صفوی تا پایان عصر قاجار می‌پردازد. مباحث مربوط به عصر صفوی، مجموعه اطلاعاتی را از هنرپروران، هنرمندان، کارگاه‌های هنری و مکاتب تبریز، قزوین، مشهد و اصفهان ارائه می‌دهد. آژند در مورد شاه‌طهماسب به هر دو دورهٔ هنرپروری و دل‌زدگی هنری او اشاره می‌کند و در تحلیل عوامل مؤثر در

Doi: 10.22034/rac.2024.720763

دلسردی شاه به هنر کتاب‌آرایی –بر مبنای گزارش‌های تاریخی– بر سه عاملِ درگذشت استادان فن، کثرت مشاغل و پرهیزکاری شاه نظر می‌کند. او، ترویج نگاره‌های تک‌برگی و یکه‌صورت‌ها[۱۶] را به دوران شاه‌عباس اول متعلق می‌داند. همچنین به عاملی دیگر نیز در کنار این موارد اشاره می‌شود و آن، بیان این مطلب است که نگاره‌های منفرد، محصول فعالیت مستقلانه هنرمند در جامعه بوده و از زمانی شروع شدند که هنر نگارگری در بین مردم رواج پیدا کرد.

– ارنست کونل در مقاله «تاریخ نگارگری و طراحی» که در کتاب سیر و صور نقاشی ایران (۱۳۹۳) به چاپ رسیده به مطالعهٔ تاریخچه نگارگری ایران پرداخته است. در این سیر مطالعاتی، نقاشی‌ها و طراحی‌ها به فراخور حضورشان و با توجه به فعالیت نگارگران مورد توجه قرار گرفته‌اند. کونل، ضمن توصیف طراحی‌ها به خصیصه‌های مهارتی نگارگران نیز اشاره می‌کند. او نیز توبه شاه‌طهماسب و نبود حمایت مالی را دلیل عمدهٔ حضور طراحی‌ها در عصر صفوی برمی‌شمارد. در خصوص نگارگران نیز همچون محمدی، او را سرآمد این تغییر می‌داند و رضا عباسی را مروج طراحی‌ها معرفی می‌کند.

– یعقوب آژند در کتاب *مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد* (۱۳۹۴)، همراه با بیان پیشینهٔ تاریخی از اوضاع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی در عصر صفوی از هنرپروران و هنرمندان این دوره سخن به میان می‌آورد. همچنین، تشکیلات هنری دربار و کارگاه‌های هنری آن در کنار ویژگی‌های نگارگری از سویی و مؤلفه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی از سویی دیگر، مورد بررسی قرار می‌گیرند. آژند در مبحثِ مربوط به زمینه‌هایِ سیاسی و فرهنگی مؤثر بر مکتب قزوین و مشهد، بیان می‌کند که توبه شاه و ابلاغ فرمان توبه برای امرایِ ممالک محروسه از مهم‌ترین دلایل رویگردانی شاه از هنرهای تجسمی بوده است. او در ادامه اشاره می‌کند که ظاهراً عدم پشتیبانی شاه از هنرها، شامل حال خطاطی و تذهیب نشده است.

– حسن یوسفی در کتاب *تاریخ نقاشی قزوین* (۱۳۹۴)، به تحولات نگارگری مکتب قزوین در زمان سلطنت شاه‌طهماسب اول تا شاه‌عباس اول و همچنین دوران قاجار اشاره دارد. نگارگران و تشکیلات کارگاهی دوران صفویه با محوریت قزوین مطالعه شده‌اند. یوسفی، یک بخش از کتاب را به نگارگران در مقام طراحان اختصاص داده است که به بررسی طراحی‌ها می‌انجامد. او نیز همچون سایر منابع از طراحی‌ها و آغاز آن توسط محمدی در مکتب قزوین سخن می‌گوید و دلیل روی‌آوردن نگارگران به طراحی را در دل‌زدگی شاه و تلاش هنرمندان برای یافتن حامیان مالی دیگر، تقریر می‌کند.

–لورنس بینیون و همکاران در کتاب *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایرانی* (۱۳۹۶)، بررسی تاریخیِ سیر تحول نگارگری ایران را با نگاهی تحلیلی همراه ساخته‌اند. این سیر تحول، از پیش از حمله مغول آغاز می‌شود تا دورهٔ شاه‌عباس و جانشینان او ادامه می‌یابد. نویسندگان در مبحث مربوط به اوایل دوره صفویه به شاه‌طهماسب و روند حمایت‌های او می‌پردازند. آنها بر مبنای گزارش‌های تاریخی بر افزایش تعصبات مذهبی شاه و به‌موجب آن از عدم حمایت مستقیمِ شهریاری ثروتمند برای خلق نقاشی‌های گران‌بها شاره می‌کنند. در این ارجاع تاریخی، تحلیلی ناظر بر زوال هنرهای کتاب‌آرایی و همچنین کاهش امر نگارگری برای کتب ارائه می‌دهند که به معمول‌شدنِ خلق تصاویر جداگانه و مستقل از کتب منجر گشته است. سپس با تأمل در دوران شاه‌عباس از استقلال کمابیش نگارگران از دربار و درنتیجه کمتر اشرافی‌بودن نگاره‌ها سخن می‌گویند. تحلیل آنها بر این دریافت، این‌چنین بیان می‌شود که در عصر شاه‌عباس، طرح‌هایی برای پاسخ به تقاضای هنرپروران کم‌ثروت ظهور می‌یابند که از مایهٔ مردم‌پسندانه قوی‌ای برخوردارند و در آنها، روحیه تازه‌ای از اصالت دلپذیر دیده می‌شود.

– لِمیا بلافریِ[۱۷] در مقاله «خط پیکره‌مند: نقاشی ایرانی، ۱۳۹۰–۱۴۵۰[۱۸]» (۲۰۱۹) به بررسی دو طراحی برجای‌مانده از مکتب هرات در دوره تیموری می‌پردازد. یکی از طراحی‌ها مربوط به پیش‌طرح‌ها و دیگری نگاره‌ای منفرد است که بخشی از داستان کلیله دمنه را بازنمایی می‌کند. نویسنده محتوای مقاله را در دو بخش خطوط پیکره‌مند و خطوط معنادار تدوین کرده است و بیان می‌دارد که به دنبال کشف رابطهٔ طراحی و احساس است. این مقاله نیز با تمرکز بر دو نگارهٔ مکتب هرات، طراحی ایرانی را در شناخت عنصر خط، کاربرد و معانی استنباط‌شده از آن با توجه به نمونه‌های عصر تیموری جست‌وجو کرده است.

– محمد خزایی در کتاب *هنر طراحی ایرانی اسلامی* (۱۳۹۸)، در گامی فراتر و در یک سیر تاریخی به مطالعهٔ هنر طراحی پرداخته است. این کتاب در فاصلهٔ زمانی ۳۰ ساله با کتاب *کیمیای نقش* منتشر شده است. خزایی در این کتاب، مطالب را در دو بخش نوشتاری و تصویری تفکیک می‌کند. بخش نوشتاری با محوریت هنر طراحی ایرانی در ترتیبی از اصول و سنت‌های پایدار، منابع مستند، سیر تحول، هنر طراحی مکتب اصفهان تا اواخر قاجار، تأثیر بر گورکانیان هند و عثمانی بیان

می‌شود. در مباحث این بخش، نگاهی جامع بر طراحی‌ها مسلط است و این هنر از حیث اسلوب نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. مباحث تطبیقی هنر طراحی ایران با نگارگری گورکانی هند و عثمانی نیز به‌اختصار بیان می‌گردد. بخش تصویری که قسمت قابل توجهی از کتاب را به خود اختصاص داده است، طراحی‌ها را در یک سیر تاریخی و با تمامی ابعاد کاربردی آن همچون پیش‌طرح‌هایی برای پارچه، سفال و غیره و یا طرح مستقل برای نسخه‌نگاره‌ها و تک‌نگاره‌ها ارائه می‌کند. پیوست‌هایی نیز در این کتاب مانند چند مورد دیباچه و آدرس سایت منابع اینترنتی ارائه شده‌اند.

بحثی بر مواجهه پژوهشیِ پژوهش‌ها

با نظر به موضوع و هدف مطالعاتی در پژوهش‌هایِ مطروح، می‌توان مواجهه پژوهشی محققین با نگاره‌های طراحی را در دو گروهِ رویکرد جزئی و کلی و به دنبال آن، بحثِ چگونگی موضوعیت‌یافتنِ هنر طراحی در نزد پژوهشگران داخلی و خارجی را در چهار گروه رویکرد جزئی و عام، ذیل هنر طراحی ایرانی، رویکرد جزئی و نگارگرمحور، رویکردی کلی و ذیل مکتب‌های قزوین و اصفهان، مطالعات کلی در باب نگارگری ایران، شناسایی کرد (نمودار ۲).

الف. رویکرد جزئی و عام، ذیل هنر طراحی ایرانی

پژوهش‌های مشمول این گروه، مطالعاتِ بی. دبلیو. رابینسون در کتاب *طراحی‌هایِ استادان: طراحی‌های ایرانی از قرن ۱۴ الی ۱۹ م.* (۱۹۶۵ م.)، اسین آتیل در کتاب *قلم‌موی استادان: طراحی‌های ایران و هند (۱۹۷۸)*، آری لوکنز و همکاران در کتاب *طراحی‌های ایرانی: در موزه هنری متروپولیتن* (۱۹۸۹)، محمد خزایی در کتاب *کیمیای نقش* (۱۳۶۸)، یعقوب آژند در مقاله «اسلوب سیاه‌قلم در نگارگری ایران» (۱۳۸۶)، دیوید راکسبرا در مقاله‌ای دیگر با عنوان «طراحی ایرانی، سال‌های ۱۴۰۰- ۱۴۵۰: مواد و رویه‌های خلاق» (۲۰۰۲)، دیوید راکسبرا در مقاله «قلم مصوِّر: طراحی‌های قرن ۱۵ الی ۱۶ .م در ایران» (۲۰۰۲)، استوارت کری ولش، [۱۹] کتاب *از ذهن، قلب و دست: طراحی‌های ایرانی، ترکی و هندی*[۲۰] *(۲۰۰۴ م.)*، محمد خزایی در مقاله «اصول و سنت‌های پایدار در طراحی ایرانی» (۱۳۸۹)، لِمیا بلافرِیدر مقاله «خط پیکره‌مند: نقاشی ایرانی، ۱۳۹۰-۱۴۵۰» (۲۰۱۹)، محمد خزایی در کتاب *هنر طراحی ایرانی اسلامی* (۱۳۹۸) را در بر می‌گیرد. با توجه به مباحث مطالعه‌شده در پژوهش‌های فوق، می‌توان آنها را ازجمله پژوهش‌های تخصصی دانست که حوزه مطالعاتی خود را به هنر طراحی ایرانی اختصاص داده‌اند. از همین‌رو، به‌عنوان منابع اولویت‌دار و مرجَّح به آنها نگریسته می‌شود. "جزئی‌بودن" این پژوهش‌ها بر نگاه تخصصی آنها دلالت دارد که اطلاق این ویژگی با توجه به معنایِ دوم از لغت "جزئی" که بر مفهومی خاص در مقابل عام اشاره دارد (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۵: ۷۷۲۹) انجام پذیرفته است. اما بررسی این پژوهش‌های تخصصی به دریافت رویکردی عام در آنها منجر شد و با بررسی آنها حاصل آمد که مطالعات مذکور به تمام طراحی‌ها توجه نموده‌اند. به‌موجب آن، طرحی‌های مربوط به دو حوزهٔ طراحی سنتی و نگارگری با رویکردی توصیفی مورد اشاره موجز قرار گرفته‌اند. از همین‌رو،

نمودار ۲. شناسایی مواجهه‌های پژوهشی و چگونگی موضوعیت یافتنِ هنر طراحی در نزد پژوهشگران داخلی و خارجی(نگارنده).

Doi: 10.22034/rac.2024.720763

با توزُّق در این منابع، طیفِ وسیعی از طراحی‌ها اعم از طراحی سرلوح، شمسه، نقوش اسلیمی، ختایی، طرح‌های مقدماتی، طرح‌های الگویی، نهایی و مواردی ازاین‌دست را مشاهده می‌کنیم. با نظر به این ویژگی، متوجه می‌شویم که پژوهش‌های گروه اول به‌مثابهٔ گام اول پژوهش‌های تخصصی به ایفای نقش پرداخته‌اند. درواقع، آنها همچون سایر بررسی‌های آغازین در یک موضوعِ به‌خصوص، در ابتدا هنر طراحی را با تمامی ابعاد صوری و کَاربردی آن مورد توجه قرار داده‌اند و به این طریق، اطلاعاتی اولیه را برای پژوهش‌های آتی مهیا نموده‌اند. اما در این میان، تمرکز بر هنر طراحی به‌عنوان یک صورت هنری مجزا و قائم‌به‌ذات در نگارگری ایران، هند و عثمانی در نزدِ استوارت کری‌ولش قابل دریافت بود.

ب. رویکرد جزئی و نگارگرمحور

پژوهش‌های این بخش، مشمولِ مطالعاتِ ابوالعلاء سودآور در مقاله «عصر استاد محمدی نگارگر» (۱۳۸۳)، شیلا کنبای در کتاب *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش* (۱۳۸۵)، آنتونی ولش در کتاب *نگارگری و حامیان صفوی* (۱۳۸۹) است. پژوهشگران این پژوهش‌ها، بر نگارگران و آثارشان تمرکز داشته و در روندِ پرداختن به آثار آنها، طراحی‌ها را نیز مدنظر قرار داده بودند. از این حیث، اطلاق واژهٔ "جزئی" در این گروهِ مطالعاتی از وجهی دیگر است. درواقع، نوعِ مواجهه و موضوعیت قرار دادن هنر طراحی در پژوهش‌هایِ گروه حاضر بر معنایِ اول از واژه "جزئی" اشاره دارند که در مقابل "کلی" قرار می‌گیرد و"جزئی" بخشی کوچک از کل را شامل می‌گردد (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۵: ۷۷۲۹). در راستای این معنا، می‌توان بیان نمود که پژوهش‌های این گروه از حیطهٔ وسیع نگارگران ایرانی به برخی از نگارگران توجه نموده‌اند که در هر دو حوزه نقاشی و طراحی نقش‌آفرینی کرده‌اند. از همین‌رو، پژوهش‌های حاضر، نَه بر هنر طراحی که بر نگارگران متمرکز شده‌اند. در این پژوهش‌ها برخلاف گروه اول، ارجحیت با نگارگر بوده و از طریق نگارگر، هنر طراحی به‌موازات نقاشی در نزد پژوهشگر در وجوه مهارتی، تکنیکی و هنری موضوعیت پژوهشی یافته است.

۳. ۳. رویکردی کلی و ذیل مکتب قزوین و اصفهان

گروه سوم به مطالعاتی مربوط می‌شود که نسبتِ موضوعیت یافتن هنر طراحی در گسترهٔ مطالعات، بسیار خُرد است. مهم‌تر اینکه، این نسبتِ خرد نیز در مواجهه‌ای مختصر و موجز مورد بررسی قرار گرفته و به عبارتی، اولویت و هدف پژوهشیِ پژوهشگر نبوده است. در این گروه می‌توان، پژوهش‌های یعقوب آژند در کتاب *مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد* (۱۳۹۴)، حسن یوسفی در کتاب *تاریخ نقاشی قزوین* (۱۳۹۴) را مطرح کرد. پژوهش‌های مذکور در زمرهٔ مطالعاتی قرار می‌گیرند که به مکاتب نگارگری ایران به‌ویژه دو مکتب قزوین و اصفهان در عصر صفوی توجه نموده‌اند. این بررسی‌ها از حیث مطالعات تخصصی در باب هنر طراحی نسبت به دو گروه قبلی، بسیار دور و کلی هستند. بر مبنایِ رویکردِ کلی این مطالعات که بر حوزه وسیعی از مکاتب نگارگری ایران نظر داشته‌اند، اشاراتی موجز بر هنر طراحی و اشاعهٔ نگاره‌های منفرد طراحی شده است. در این روند، تعمق و تخصصِ پژوهشی در باب هنر طراحی اندک می‌شود، چراکه هدف پژوهشی آنها، بررسی نگارگری ایران با محوریت دو مکتب قزوین و اصفهان است. به فراخور این مهم، می‌توان بیان کرد که هنر طراحی نه به‌مثابهٔ یک هنرِ تخصیص‌یافته بلکه همچون بازنمودی موجز در کنار نقاشی‌ها و از طریق مکاتب نگارگری موضوعیت می‌یابد.

ت. مطالعات کلی در باب نگارگری ایران

گروه چهارم، حوزه مطالعاتی فراخ‌تری را نسبت به گروه سوم در بر می‌گیرد. در این گروه، نگارگر و محوریت دو مکتب به کنار می‌رود و گسترهٔ وسیع هنر نگارگری ایران موضوعیت می‌یابد. حال در این مطالعات، این هنر نگارگری است که بایستهٔ پژوهش است و می‌تواند در بطن خود جزئیات فراوانی را طرح نماید که اغلب از رویکردی سیر تحولی و بیشتر متمرکزشده در باب نقاشی، برخوردار هستند. پژوهشِ بازل گری در کتاب *نگاهی به نگارگری در ایران* (۱۹۳۰)، زکی محمدحسن در کتاب *تاریخ نقاشی در ایران* (۱۳۶۴)، ا. م. کورکیان و ژ. پ. سیکر در کتاب *باغ‌های خیال، هفت قرن مینیاتور ایران* (۱۳۷۷)، شیلا کنبای در کتاب *نقاشی ایرانی* (۱۳۸۲)، آ. ت. آداموا در کتاب *نگاره‌های ایرانی در گنجینه آرمیتاژ* (۱۳۸۶)، اولگ گرابار در کتاب *مروری بر نگارگری ایران* (۱۳۹۰)، رویین پاکباز در کتاب *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز* (۱۳۸۵)، یعقوب آژند در جلد دومِ کتاب *نگارگری ایران، پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران* (۱۳۹۲)، ارنست کونل در مقاله «تاریخ نگارگری و طراحی» که در کتاب سیر و صور نقاشی ایران (۱۳۹۳)، لادن اکبرنیا و همکاران در کتاب *مسیر شاهزادگان، شاهکارهای موزه آقاخان* (۲۰۰۸)، لورنس بینیون و همکاران در کتاب *تاریخ تحلیلی هنر*

نگارگری ایرانی (۱۳۹۶) از جملهٔ این موارد هستند. همچنان‌که از عنوان، هدف و مسئله پژوهشیِ آنها دریافت می‌شود با مطالعاتی کلی روبه‌رو هستیم که امکان پرداختن به هنر طراحی را در میان مباحث خود بسیار اندک می‌سازند. به فراخور این جریان مطالعاتی، هنر طراحی از حوزهٔ یک صورتِ هنری و متعلق شناخت و آگاهی مجزا خارج می‌گردد و بیشتر در روند تاریخی هنر نگارگری ایران به‌اختصار مورد اشاره قرار می‌گیرد. مجموع گروه‌بندیِ رویکرد پژوهشیِ دریافت‌شده از مطالعات هنر طراحی ایران به‌اختصار در نمودار زیر آورده شده است.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با نظر به گسترهٔ مطالعات هنر نگارگری ایران به طرح این سؤال پرداخت که مواجههٔ پژوهشی با هنر طراحی ایرانی در چه رویکردهایی قابل تبیین است؟ و این رویکردها، اهمیت مطالعاتی چه مباحثی را ضرورت می‌بخشند؟ در راستای دریافتِ پاسخ سؤال‌ها، تأملی در پژوهش‌هایِ محقَّق در باب هنر طراحی انجام پذیرفت. بر مبنای این بررسی، می‌توان پاسخ سؤالات مذکور را به شرح زیر بیان نمود:

الف) پژوهش‌ها در ارتباط با هنر طراحی از ارتباطی مستقیم و غیرمستقیم برخوردار بودند و از این حیث، مواجهه پژوهشی محققین با این هنر در دو گروهِ رویکرد جزئی و کلی تبیین شد. به دنبال آن، بحثِ چگونگی موضوعیت‌یافتنِ هنر طراحی در نزد پژوهشگران داخلی و خارجی نیز در چهار گروه رویکرد جزئی و عام، ذیل هنر طراحی ایرانی، رویکرد جزئی و نگارگرمحور، رویکردی کلی و ذیل مکتب‌های قزوین و اصفهان، مطالعات کلی در باب نگارگری ایران، شناسایی گردید. گروه اول، تنها گروه مطالعاتی بود که به صورت مستقیم به هنر طراحی ایرانی توجه داشت. در پژوهش‌های این گروه، هنر طراحی به‌عنوان یک صورتِ هنری مستقل و به فراخور آن، همچون متعلق شناخت قائم‌به‌ذات مورد بررسی قرار گرفته بود. اما در اغلب مطالعات مذکور، تخصیص موضوعی در "چه" و "چگونه" بودن هنر طراحی ایران در نگارگری، از سویی و تمایز پژوهشی میان هنر طراحی به‌ویژه طراحی سنتی و نگارگری، از سویی دیگر، انجام نگرفته بود. از همین رو، ماهیت موضوعی پژوهش‌ها، به‌گونه‌ای پراکنده و تدقیق‌نیافته بود. اما بااین‌حال، مطالعات گروه اول در نسبت با سه گروه دیگر، پژوهش‌هایی تخصصی‌تر شناخته شدند که هدف و مسئله مطالعاتی خود را شناخت و تحلیل هنر طراحی قرار داده بودند. پژوهش‌های گروه دوم، سوم و چهارم، به‌عنوان مطالعاتی شناخته شدند که بررسی غیرمستقیم بر هنر طراحی داشتند؛ مهم‌تر آنکه با مطابقت آنها، این دریافت حاصل آمد که به ترتیب از گروه دوم به سمت گروه چهارم از اهمیت مطالعاتی هنر طراحی کاسته شده؛ چراکه حوزه مطالعاتی گسترده‌تر گشته است. در این ترتیب، موضوعیت‌یافتن هنر طراحی، برخلاف گروه اول که نَه از طریق این هنر بلکه از طریق نگارگر، مکاتب نگارگری و تاریخ نگارگری انجام پذیرفته بود. فراخ‌تر شدنِ گسترهٔ موضوعی از تمرکزبخشی به هنر طراحی مانع گشته بود و مباحث مرتبط با این هنر در جریانِ یک مطالعهٔ چندوجهی از نگارگری ایران مطرح می‌شد که از حیث واکاوی در نسبت با مطالعات گروه اول، رفته‌رفته موجزتر در چشم‌اندازی وسیع مدنظر قرار گرفتند.

ب) با توجه به رویکردهای شناسایی‌شده، ضرورت پژوهش‌هایی در باب هنر طراحی قابل تبیین است. از این حیث که هنر طراحی ایرانی همچون نقاشی ایرانی نیازمند و ملزم به مطالعات شناختی است تا بتوان دریافتی روشن از هنر طراحی به دست آورد. از جملهٔ این موارد با توجه به مطالعات گروه اول، ضروری نمودن تمایزبخشی مطالعاتی میان هنر طراحی سنتی و طراحیِ مرتبط با نگارگری است که در نزد پژوهشگران گروه اول در ذیل عنوانِ کلی طراحی ایرانی مورد توجه قرار نگرفته بود. در مطالعات گروه دوم، سوم و چهارم نیز حاصل آمد که پژوهش‌هایِ سیر تحولی از حیث صورت و محتوا، ابعاد فرهنگی، اقتصادی و سیاسی با عطف توجه به تمرکززدایی از حوزه نقاشی و تمرکزبخشی به حوزه هنر طراحی به‌عنوان یک صورت هنری قائم‌به‌ذات در گسترهٔ هنر نگارگری ایران از ضرورت‌های پژوهشی این حوزه به شمار می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

1. Basil Gray
2. Persian Painting
3. Impressionistic
4. B. W. Robinson (Basil William)
5. Drawings of The Masters: Persian Drawings from the 14th Through the 19th Century
6. Esin Atil
7. The Brush of the Masters: Drawing from Iran and India
8. Arie Lukens Swietochowski
9. Persian Drawings: in the Metropolitan Museum of Art
10. David J. Roxburgh
11. Persian Drawing, ca. 1400-1450: Materials and Creative Procedures
12. The Pen of Depiction: Drawing of 15th and 16th Century Iran
13. Stuart Cary Welch

Doi: 10.22034/rac.2024.720763

14. From Mind, Heart and Hand: Persian, Turkish and Indian Drawing from the Stuart Cary Welch Collection
15. The Path of Princes, Masterpieces from The Aga Khan Museum Collection

۱۶. این اصطلاح را اسکندربیک منشی در خصوص نگاره‌های منفردی که به بازنمایی تک‌پیکره پرداخته‌اند، به کار برده است (منشی، ۱۳۱۴ق، ج۱: ۱۲۸).

17. Lamia Balafrej
18. Figural Line: Persian painting, 1390-1450
19. Stuart Cary Welch
20. From Mind, Heart and Hand: Persian, Turkish and Indian Drawing from the Stuart Cary Welch Collection

فهرست منابع

آداموا، آ. ت (۱۳۸۶)، *نگاره‌های ایرانی گنجینه آرمیتاژ، سده پانزدهم تا نوزدهم میلادی*، ترجمه زهره فیضی، تهران: فرهنگستان هنر؛ سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، اسلوب سیاه‌قلم در نگارگری ایران، نشریه *هنرهای زیبا*، ۳۰، صص ۹۹-۱۰۶.

آژند، یعقوب (۱۳۹۲)، *نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران*، جلد ۱ و ۲، تهران: سمت.

آژند، یعقوب (۱۳۹۴)، *مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد*، تهران: موسسه تالیف ترجمه و نشر آثار هنری متن.

بینیون، لارنس، ویلکینسون، ج.و.س و بازیل گری (۱۳۹۶)، *تاریخ تحلیلی هنر نگارگری ایران*، ترجمه محمد ایران‌منش، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر

پاکباز، رویین (۱۳۸۵الف)، دایره المعارف هنر، چاپ پنجم، تهران، فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵ ب)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چاپ پنجم، تهران: زرین و سیمین.

خزایی، محمد (۱۳۶۸)، *کیمیای نقش*، تهران: حوزه هنری.

خزایی، محمد (۱۳۸۹)، اصول و سنت‌های پایدار در هنر طراحی ایرانی، *کتاب ماه‌هنر*، ۱۴۴، ۳۶-۴۷.

خزایی، محمد (۱۳۹۸)، *هنر طراحی ایرانی اسلامی*، تهران: سمت.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامهٔ دهخدا*، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، جلد ۵ و ۱۰، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۳)، «عصر استاد محمدی نگارگر»، فصلنامه هنر، ترجمه ابوالفضل حری، شماره ۶۲، صص ۱۴۶-۱۶۲.

کنبای، شیلا (۱۳۸۴)، *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: فرهنگستان هنر.

کورکیان، ا.م.؛ سیکر، ژ.پ. (۱۳۷۷)، *باغ‌های خیال*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فرزان.

گرابار، اولگ (۱۳۹۰)، *مروری بر نگارگری ایران*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: متن.

محمدحسن، زکی (۱۳۶۴)، تاریخ نقاشی در ایران، ترجمه ابوالقاسم سحاب، تهران: کتاب سحاب

معین، محمد (۱۳۸۶)، *فرهنگ معین*، جلد ۱، چاپ چهارم، تهران: انتشارات اَدِنا.

ولش، آنتونی (۱۳۸۹)، *نگارگری و حامیان صفوی*، ترجمه روح‌الله رجبی، چاپ دوم، تهران: متن.

یوسفی، حسن (۱۳۹۴)، *تاریخ نقاشی قزوین*، تهران: سوره مهر.

, L.; Junod, B.; Merchant, A. (2008). *The Path of Princes, Masterpieces From The Aga Khan Museum Collection.* Lisbon: calouste Gulbenkian Foundation.

Atil. E. (1978). *The Brush of the Master: Drawings from Iran and India.* Washington: Smithsonian Institution.

Balafrej, l. (2019). Figural Line, Persian Drawing, c. 1390–1450. In N. Nanobashvili & T. Utenberg (Eds.) , Drawing Education: Worldwide! Continuities – Transfers – Mixtures (pp. 17-34). Germany: Heidelberg University Publishing.

Gray, B. (1930). *Persian Painting.* London: Ernest Benn. https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.282581/page/n99/mode/2up?view=theater&q=drawing

Robinson, B. W. (1965*). Drawings of The Masters: Persian Drawings from the 14th Through the 19th Century.* New York: Shorewood Publishers.

Roxburgh, D. J. (2002). Persian Drawing, ca. 1400–1450: Materials and Creative Procedures. *Muqarnas Online, 19* (1), 44-77. https://doi.org/10.1163/22118993_01901004

Roxburgh, D. J. (2002). The Pen of Depiction: Drawing of 15th and 16th Century Iran. In *Studies in Islamic and later Indian art,* Cambridge: Harvard University Art Museums.

Swietochowski, M. L; Babaie, S. (1989). *Persian Drawings: in the Metropolitan Museum of Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Welch, S. C. (2004). *From Mind, Heart and Hand: Persian, Turkish and Indian Drawing from the Stuart Cary Welch Collection.* London: Yale University Press; Cambridge, Mass: Harvard University Art Museums.

URL 1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Mir_Sayyid

Ali_autoportrait.jpg (accessed on 20 April 2024).