Karafan
Quarterly Scientific Journal of National University of Skill
Winter 2027, Vol. 22, No. 4, p. 580-602
Journal Homepage: https://karafan.nus.ac.ir/?lang=en
doi:10.48301/KSSA.2024.482318.3019

A comparative study of the painting "Ferdowsi in the court of Sultan Mahmoud Ghaznavi" by Mohammad Tajveidi in the Khoy Museum with the painting of Hadi Tajveidi in the Museum of National Arts of Iran

Reza Bayramzadeh[1], Pejman Dadkhah[2*], Mohammad Reza Sharifzadeh[3]

1. PhD student of comparative and analytical history of Islamic art, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
2.assistant professor, Department of Photography, Facultyof Art, Iqbal Lahori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran (corresponding author)[1]
3. Professor of Art Research Department, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

ARTICLE INFO

Article Type:
Original Research

Received: 10.14.2024
Revised: 11.20.2024
Accepted: 12.09.2024

Keyword:
Khoy Museum Polyethylene
Museum of National Arts
Tehran Miniature School
Mohammad Tajevidi
Hadi Tajevidi

ABSTRACT

The paintings under study, one of which was painted in 1315 AH by Hadi Tajvidi, the founder of the Tehran miniature school, and is kept in the National Museum of Iranian Arts, and the other with the same title was painted by Mohammad Tajvidi in the late Pahlavi period and early Pahlavi period in 1321 AH. Objectives: It includes identifying the degree of adherence and subordination of the painting of Mohammad Tajvidi (son) to the painting of Hadi Tajvidi (father), and also through comparison and identification, the similarities and differences of the paintings were made with each other. The research questions are: 1. To what extent did the painting "Firdausi in the Court of Sultan Mahmud of Ghaznavi" by Mohammad Tajvidi in the Khoy Museum adhere to the work of Hadi Tajvidi in the National Museum of Iranian Arts? 2. What are the similarities and differences between the painting "Firdausi in the Court of Sultan Mahmud of Ghaznavi" by Mohammad Tajvidi and the painting of Hadi Tajvidi? Research Method: In the present study, library

1. Email:P.dadkhah@eqbal.ac.ir

©2025 the authors. Published by National University of Skill, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International (CC BY-NC License) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

E-ISSN: 2538-4430
ISSN: 2382-9796

*Corresponding Author:
Mohammad Moghaddam
Email: *M.moghadam@um.ac.ir*

information and visual data were used in a descriptive and comparative analysis manner, and the samples under study, including the painting "Firdausi in the Court of Sultan Mahmud of Ghaznavi" by Mohammad Tajvidi in the Khoy Museum
and the painting by Hadi Tajvidi in the National Museum of Iranian Arts, were compared with each other. The results show that
Mohammad Tajvidi's painting has the greatest adherence and adherence to Hadi Tajvidi's painting.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

In the present era, the boom in painting and the great attention paid to this art, which had been forgotten in the Zand and Qajar periods, prompted us to re-examine it with the influence of the past. Few studies have been conducted on painting, among which the influence of past painting has been given much attention, and most often only contemporary painters have been introduced. However, in the late Qajar period, there were reasons that led to the revival of traditional painting, including the establishment of the "School of Refined Crafts" by Kamal-ol-Molk and later the "School of Ancient Crafts", which led to a more serious boom in this art. The painters trained in these centers were able to take a step forward with attractive changes in paintings and lead more people to this direction. With the activity of these centers, Iranian painting began a new chapter, which we refer to as "Nungargari".

Hadi Tajvidi was the founder of the Tehran school of miniature painting, which particularly praised the schools of Herat, Tabriz, and Isfahan. Although most of the subjects of his works have remained almost unchanged compared to classical Iranian painting, they nevertheless appear distinctive in terms of content and manner of portrayal, for example, showing the reality of social behavior instead of the traditional approach of iconizing legendary and cultural behavior. Although Tajvidi died at the age of 46, he trained a number of the greatest Iranian painters who have been serious about developing this style throughout the current century [1]. In the meantime, the following questions arise:

1. To what extent did the painting “Firdausi in the Court of Sultan Mahmud of Ghaznavi” by Mohammad Tajvidi in the Khoy Museum adhere to the painting by Hadi Tajvidi in the National Museum of Iranian Arts?

2. What are the similarities and differences between the painting "Firdausi in the Court of Sultan Mahmud of Ghaznavi" by Mohammad Tajvidi and the painting by Hadi Tajvidi?

To answer the questions raised in this research, first, the emergence of perspectives such as "modernism" and "traditionalism revival" was discussed, which is a kind of critical educational method. Then, the museums that preserve these two magnificent works were mentioned. Next, the characteristics of the painting "Firdausi in the Court of Sultan Mahmud of Ghaznavi" by Hadi Tajvidi are stated, and then the characteristics of the painting by Mohammad Tajvidi are described and analyzed. The aim of the present research is to identify the degree of adherence and subordination of Mohammad Tajvidi's painting to that of Hadi Tajvidi, and also through "comparative analysis", the similarities and differences of the paintings were also identified.

Methodology

I in order to answer the questions raised in this research, firstly, the world view of the emergence of views such as "modernism" and "re-traditionalism" has been discussed, which is a kind of critical educational method. Then the museums that keep these two magnificent works were mentioned. In the following, the characteristics of the painting "Ferdowsi in the court of Sultan Mahmoud Ghaznavi" by Hadi Tajvidi are described and then the characteristics of the painting by Mohammad Tajvidi are described and analyzed. The purpose of the current research is to identify the degree of adherence and compliance of Mohammad Tajweedi's painting with Hadi Tajweedi's

painting, and through "comparative analysis", the commonalities and differences of the paintings were also determined (Figures 1-2).

Figure 1. Hadi Tajvedi: "Ferdowsi and Sultan Mahmoud Ghaznavi" painting [24] and [17]

Figure 2. Mohammad Tajevidi: painting "Ferdosi in the court of Sultan Mahmud Ghaznavi"

(Place of storage: Khoy Museum)

Results and discussion

Comparison of comparative analysis of two paintings by Hadi Tajveidi and Mohammad Tajveidi

After comparing the descriptive analysis about the characters of the two paintings "Hadi Tajveidi" and "Mohammed Tajvedi", the following results were obtained for the authors: the faces drawn in the two paintings are male in terms of the type and shape of their faces, eyes, eyebrows, noses, mouths and beards. It is similar to the faces of Isfahan school paintings. Also, in the examination of the clothing of Sultan Mahmud Ghaznavi, lieutenants, guards and servants, the revival of the traditional painting of the Isfahan school and the works of Reza Abbasi by the artists of the Tehran school of painting, especially Hadi Tajweidi and Mohammad Tajweidi, were determined. On the

other hand, in this analysis, which expressed the imitative techniques and patterns of the first half of the Safavid period, it was more visible.

conclusion

Looking at what has been discussed, with the help of government credit and the efforts of artists such as Hossein Taherzdah Behzad and Mirza Hadikhan Tajveidi, the "School of Old Crafts" was opened, the result of which was the creation of the "Teheran Painting School". "Portrait of Sultan Mahmud Ghaznavi's court by Hadi Tajevidi" is one of the first examples of linear depth view in contemporary painting. After that, even though the return to noble Iranian nature can be seen most of all among the paintings of the early Pahlavi II era, including Mohammad Tajevidi, Abdullah Bagheri and other artists, but along with that, floating guidelines such as the use of appearance and ornamentation, returned to nationalism. By using traditional painting, replacing traditional painting in the modernist environment, returning to historicism (lyrical literature and epic literature), using individualism (expressing individual feelings) has also been used. As it became clear from the comparison of the two images, the prevalence of historicism, antiquarianism and the trend towards ancient literature in the Qajar era with its modern traditionalist view of continuity with the tradition was more than that of the Pahlavi era with its modernist traditionalist view, and from another point of view, this period can be considered as a kind of return to the tradition.

کارافن
فصلنامه علمی دانشگاه ملی مهارت
زمستان ۱۴۰۵، دوره ۲۲، شماره ٤، ۵۸۰-۶۰۲
آدرس نشریه: https://karafan.nus.ac.ir/
doi:10.48301/KSSA.2024.482318.3019

مطالعهٔ تطبیقی نگارهٔ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی» اثر محمد تجویدی در موزهٔ خوی با نگارهٔ هادی تجویدی در موزهٔ هنرهای ملی ایران

رضا بایرام‌زاده[۱]، پژمان دادخواه[۲*]، محمد رضا شریف‌زاده[۳]
۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
۲. استادیار گروه عکاسی، دانشکده هنر، مؤسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول)[1]
۳. محمدرضا شریف‌زاده، استاد گروه پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۲۳
بازنگری مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۳۰
پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۹

کلید واژگان:
موزهٔ خوی
موزهٔ هنرهای ملّی
مکتب مینیاتور تهران
محمد تجویدی
هادی تجویدی

چکیده

سرگذشت فردوسی در ملاقات با سلطان محمود غزنوی یکی از موضوعات مهّم تاریخی است که می‌توان انعکاس آن را در هنر نگارگری نیز مشاهده کرد. روایت پیشکش و وقف شاهنامه توسط فردوسی به‌سلطان محمود در چندین نگاره در دوره‌های معاصر توسط هنرمندان به‌تصویر کشیده شده است. یکی از آن نگاره‌ها در سال ۱۳۱۵ خورشیدی به‌وسیلهٔ هادی تجویدی بنیان‌گذار مکتب مینیاتور تهران نقاشی شده و در موزهٔ هنرهای ملی ایران نگهداری می‌شود و دیگری نگاره‌ای با همین عنوان در اواخر دورهٔ پهلوی اول و اوایل پهلوی دوم ۱۳۲۱ خورشیدی به‌وسیلهٔ محمد تجویدی نقاشی شده است. **اهداف پژوهش:** شامل شناسایی میزان پایبندی و تبعیت نگارهٔ محمّد تجویدی (فرزند) با نگارهٔ هادی تجویدی (پدر) است و همچنین از طریق مقایسه و تشخیص، وجوه اشتراک و افتراق نگاره‌ها با یکدیگر صورت گرفته است. **پرسش‌های پژوهش عبارتند از:** ۱. نگارهٔ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی» اثر محمّد تجویدی در موزهٔ خوی، تا چه اندازه‌ای با اثر هادی تجویدی در موزهٔ هنرهای ملی ایران پایبند بوده است؟ ۲. شباهت‌ها و تفاوت‌های نگارهٔ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی» اثر محمد تجویدی با نگارهٔ هادی تجویدی در چیست؟ **روش پژوهش:** در بررسی حاضر به‌شیوهٔ اطلاعاتِ کتابخانه‌ای و داده‌های

[1] Email:P.dadkhah@eqbal.ac.ir

شاپای الکترونیکی: ۴۴۳۰-۲۵۳۸
شاپای چاپی: ۹۷۹۶-۲۳۸۲

©2025 the authors. Published by National University of Skill, Tehran, Iran. This article is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International (CC BY-NC License) (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

تصویری به‌صورت توصیفی و تحلیل تطبیقی بوده است و نمونه‌های مورد بررسی، شامل نگارۀ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی» اثر محمد تجویدی در موزۀ خوی و نگارۀ هادی تجویدی در موزۀ هنرهای ملی ایران، با یکدیگر مورد تطبیق قرار گرفته‌اند. **نتایج پژوهش:** نشان می‌دهد نگارۀ محمد تجویدی بیشترین پایبندی و تبعیت را از نگارۀ هادی تجویدی دارد.

***نویسنده مسئول:** پژمان دادخواه
پست الکترونیکی:
P.dadkhah@eqbal.ac.ir

مقدمه

در عصر حاضر رونق نگارگری و توجه زیاد به‌این هنر که در دورهٔ زند و قاجار به‌فراموشی سپرده شده بود، ما را بر آن داشت تا به‌تأثیر از گذشته دوباره آن را مورد بررسی قرار دهیم. پژوهش‌های کمی در مورد نگارگری صورت گرفته که در میان آنها به‌تأثیر نگارگری گذشته توجه چندانی شده باشد و اغلب، تنها نگارگران معاصر معرفی شده‌اند. نگارگری ایران در اواخر سدهٔ گذشته و اوایل سده حاضر دورهٔ جدیدی را آغاز کرده است. نگارگری در دوره‌های زند و قاجار به‌دلایل مختلف فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و غیره دچار تغییراتی شد تا جایی که از شکل اصلی خود دور شد. و بیشتر آثار این دو دورهٔ مذکور تحت تأثیر هنر و فرهنگ غرب به‌فرنگی‌سازی گرایید. اما در اواخر دورهٔ قاجار دلایلی باعث احیای نگارگری سنتی شد که از جملهٔ آنها ایجاد «مدرسه صنایع مستظرفه» توسط کمال‌الملک و بعد از آن «مدرسه صنایع قدیمه» است که باعث رونق جدی‌تری در این هنر شد. نونگارگران تعلیم گرفته از این مراکز با تغییرات جذاب در نگاره‌ها توانستند گامی به‌جلو برداشته و افراد زیادتری را به‌این سمت سوق دهند. در اصفهان هنرستان هنرهای زیبا دریچه دیگری برای توجه به‌نگارگران شد. با فعالیت این مراکز نگارگری ایران فصل جدیدی را آغاز نمود که با عنوان "نونگارگری" از آن یاد می‌کنیم. هادی تجویدی بنیان‌گذار مکتب مینیاتور تهران بود که به‌خصوص مکاتب هرات، تبریز و اصفهان را تمجید می‌کرد، اگر چه بعداً اشتیاق و شناخت او از کلیات نگارگری به‌شیوهٔ رئالیسم مانند شکل‌پردازی، پرسپکتیو خطی و تکنیک سه‌بعدنمایی- شاید تحت نفوذ فراگیری در مدرسهٔ صنایع مستظرفه- بر سلیقه و انتظام نگارگری و شیوه‌های آموزش او تأثیر گذاشت. هر چند اغلب موضوعات آثار او در مقایسه با نگارگری کلاسیک ایرانی تقریباً تغییری نکرده‌اند، با این‌وجود از نظر محتوا و شیوهٔ چهره‌پردازی، برای نمونه نشان دادن واقعیت رفتارهای اجتماعی به‌جای رویکرد سنتیِ شمایل‌سازی رفتارهای افسانه‌ای و فرهنگی، متمایز به‌نظر می‌رسند. اگر چه تجویدی در سِن ۴۶ سالگی چشم از جهان فرو بست، اما تعدادی از عالی‌ترین نگارگران ایرانی را تعلیم داد که در تمام سدهٔ کنونی به‌توسعه این سبک جدیت کردند [۱].
در این بین پرسش‌های زیر مطرح می‌شود که: ۱. نگارهٔ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی» اثر محمد تجویدی در موزهٔ خوی، تا چه اندازه‌ای به‌نگارهٔ هادی تجویدی در موزهٔ هنرهای ملی ایران پایبند بوده است؟ ۲. شباهت‌ها و تفاوت‌های نگارهٔ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی» اثر محمد تجویدی با نگارهٔ هادی تجویدی در چیست؟

مبانی نظری

برای پاسخ به‌پرسش‌های مطرح شده در این پژوهش، ابتدا به‌جهان‌بینی ظهور دیدگاه‌هایی مانند «نوگرایی» و «تجدّد سنّت‌گرایی» پرداخته شده که نوعی روش آموزشی انتقادی است. بعد به‌موزه‌هایی که این دو اثر فاخر را نگهداری می‌کنند، اشاره شد. در ادامه، ویژگی‌های نگارهٔ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی» اثر هادی تجویدی بیان گردیده و سپس خصوصیات نگارهٔ اثر محمد تجویدی توصیف و تحلیل شده است. هدف پژوهش

حاضر شناسایی میزان پایبندی و تبعیت نگارهٔ محمد تجویدی با نگارهٔ هادی تجویدی است و همچنین از طریق «تحلیل تطبیقی»، وجوه اشتراک و افتراق نگاره‌ها نیز با یکدیگر مشخص شد.

پیشنیهٔ تحقیق

در مورد پیشنیهٔ پژوهش، جستجو در منابع مختلف نشان می‌دهد موضوعی با عنوان دقیق مقالهٔ مذکور و با نمونه‌های مشابه مورد مطالعه، بررسی نشده است. اما یکی از مرتبط‌ترین پژوهش‌ها مقاله‌ای با عنوان «سپهر نشان‌های نگارگری ایرانی در دوران پهلوی اول براساس نظریه یوری لوتمان» نوشتهٔ محمد معین‌الدینی (۱۴۰۲) است که به‌مطالعه و بررسی عوامل تأثیرگذار در تحولات نگارگری دوران پهلوی اول می‌پردازد که برای این منظور از نظریهٔ سپهر نشانه‌ای یوری‌لوتمان برای ترسیم سپهر نشانه‌ای استفاده می‌شود [۲]. همچنین می‌توان به‌مقالهٔ «تجدد و نوآوری در هنر پیشگامان مکتب نگارگری معاصر» نوشتهٔ بتول مهرابی (۱۴۰۲) اشاره کرد که به‌بررسی جریان نوگرا در هنر نگارگری پرداخته و سپس شیوهٔ هنرمندان پیشگام برای احیای این هنر تحلیل شده است. هنرمندان این جریان چون هم به نگارگری و هم به نقاشی آکادمیک مسلط بودند، توانستند با بهره‌گیری از هنر اروپا، در طراحی حالات طبیعی اندام و کالبدشناسی، بُعد و عمق و حجم‌نمایی (و پرسپکتیو علمی)، و تلفیق آن با نگارگری سنتی ویژگی‌هایی نو در نگارگری ایجاد کنند [۳]. در ضمن مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی پوشش زنان تصویر شده در شاهنامهٔ بایسنقری و شاه طهماسبی» که توسط رضوان احمدی‌پیام (۱۳۹۳) نوشته شده، به‌طور کلی کیفیت پوشاک حالت زنان در نگاره‌های هر دو شاهنامه، سه مقولهٔ تزیین، شاخص‌هایی جهت تعیین جایگاه اجتماعی زنان و لزوم حجاب را برمی‌تاباند که در آثار دوره‌های تیموری و صفوی، به فراخور اصول حاکم بر جامعه و سلیقهٔ هنرمند نگارگر، لحاظ شده است. این مقاله از آن نظر شباهت به‌کار پژوهشی مذکور دارد که می‌توان به‌نوع پوشش موجود در هر دو نگارهٔ هادی و محمد تجویدی که به‌تأثیر از مکتب اصفهان نقاشی شده‌اند، پرداخت [۴]. در ادامه می‌توان به‌مقالهٔ «نوگرایی نگارگری در گفتمان‌های اجتماعی ایران معاصر با تمرکز بر رویکرد تحلیل گفتمان ارنست لاکلا و شانتال موفه» (۱۴۰۰) نام بُرد که مستخرج از رساله دکتری مریم خدام محمدی و به‌راهنمایی زهرا رهبرنیا است که به‌دنبال تحلیل تحولات گفتمانی در ایجاد نوگرایی در نگارگری معاصر ایران می‌باشد، از دیگر مقالاتی است که با پژوهش حاضر ارتباط دارد [۵]. مقاله‌ای با عنوان «تأثیر و تأثر مدرسه صنایع قدیمه و موزه هنرهای ملی در نگارگری معاصر، مطالعه موردی: محمود فرشچیان» که نوشتهٔ امیر رضائی نبرد (۱۳۹۴) است. در این پژوهش نویسنده خواسته اهمیت تاریخی مدرسه صنایع قدیمه و جایگاه موزهٔ هنرهای ملی در دوران معاصر را بیان کند و تأثیر این دو مرکز جریان‌ساز هنری بر آثار فرشچیان و متقابلاً تأثیر هنرمند بر این مراکز را مورد بازشناسی و واکاوی قرار دهد [۶].

روش شناسی

در پژوهش حاضر اطلاعات کتابخانه‌ای و داده‌های تصویری به‌روش توصیفی و تحلیل تطبیقی بررسی شده است و نمونه‌های مورد بررسیِ پژوهش به‌صورت غیراحتمالی و هدفمند انتخاب شده و شامل نگارهٔ «فردوسی در

دربار سلطان محمود غزنوی» اثر محمد تجویدی در موزهٔ خوی و نگاره‌ای با همین عنوان اثر هادی تجویدی در موزهٔ هنرهای ملی ایران است. بعد از تحلیل توصیفی، در دومین مرحله، تحلیل تطبیقی نسبت به‌شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود بین دو نگاره صورت گرفت.

روشنفکری و نوگرایی[۱][۷] در مکتب نگارگری

کمال‌الملک در مقام واپسین نقاش برجستهٔ دربار قاجار پس از سفر مطالعاتی به اروپا، مدرسهٔ صنایع مستظرفه را با نیّت اصلاح و ترقّی نقاشی ایران در سال ۱۲۸۹ خورشیدی در تهران بنیاد نهاد [۸]. با افتتاح این مدرسه سنّت دیرین هنرآموزی و سطح مهارت کار حرفه‌ای در آتلیه‌های درباری و غیردرباری کمرنگ شد، ولی تحول ریشه‌ای و بنیادی در نقاشی ایران بوجود نیامد. به‌درستی مدرسهٔ صنایع مستظرفه برگرفته‌ای غیرکامل از روش غربی یادگیری هنر را رسمیت بخشید [۹]. با به‌قدرت رسیدن رضاشاه و انجام طرح‌های بازسازی ایران که قسمت اصلی آن سیاست دوباره‌سازی آموزشی بود، در طرح‌ریزی تعلیمی تحولات مهمی بوجود آمد. رضاشاه برای انجام پروژهٔ نوسازی ماهیت فرهنگی ایران باستان را الگو قرار داد. بنابراین، قسمتی از نقشهٔ بازسازی آموزشی او به‌زنده‌سازی هنرهای سنتی و صنایع دستی اختصاص یافت. بنابراین تغییراتی در عرصهٔ نگارگری شروع شد و مراکزی برای تعلیم و پیشرفت آن احداث گردید [۱۰]. با وجود احیای هویت هنر سنّتی در نگارگری نوین، اکثر کارگزاران آن با دستاویز به تدابیر ناتورالیسم و یا گزینش مباحث غیر متداول تلاش کردند نقش‌شان را با ذوقِ رایج زمان آمیزگار کنند. لازم به‌یادآوری است که نقاشی نوین، مطلوب یا نامطلوب، همچون هماوردی در مقابل نگارگری دانشگاهی به‌صحنه وارد شد [۱۱]. در شاخهٔ نقاشی حسین بهزاد (اصفهانی)، هادی تجویدی، مهدی تجویدی در امتحان شرکت کردند. هادی تجویدی با اثر «هفت گنبد» پیروز آزمون شد و همچون نخستین مُدرِّس نگارگری در مدرسهٔ صنایع قدیمه شروع به‌کار کرد. هادی تجویدی به‌تدریس شاگردانی مشغول شد که خود بعدها اساتید بزرگ و شاخصِ هنر نگارگری شدند [۹]. در نگارگری‌های «تجدّد سنّت‌گرایی[۲]» [۵]، برعکس نگارگری سنّتی ایران عقل‌گرایی را می‌توان نظاره و آن را ماحصل آزمایش تجدد در جامعه معاصر ایران برداشت کرد. «نوگرایی، محصول از ارزش تفکرات تعلیمی و عقل‌باوری است که خود در مقام تأثیر چشم‌انداز فلسفه منتقدانه قرار می‌گیرد. بنابراین وظیفه بینش و دانایی آدمی در این بین از ارزش شایسته‌ای بهره‌مند است» [۱۲]. تبیین درک و وضعیت (فردگرایی) که در بیشتر نگاره‌ها از ادراک باطنی هنرمند سرچشمه گرفته، یکی از تجددگرایی‌هایی است که رگه‌هایی از آن را به‌ویژه در مکتب اصفهان می‌توان مشاهده نمود و در نگارگری دورهٔ اخیر خصوصاً نیمهٔ

[۱] آغاز جنبش نوگرایی در ایران به‌تأسیس هنرکدهٔ هنرهای زیبا (۱۳۱۹ش/۱۹۳۸م) برمی‌گردد، مرگ کمال‌الملک و تأسیس هنرکده در مهرماه همان سال جریان نوینی در هنر ایران پدید آورد که موجب افول مکتب کمال‌الملک شد. در واقع نقاشی نوگرا از همان ابتدا نه‌به قصد همزیستی با جریان آکادمیک بلکه به‌عنوان جانشینی برای آن پا به‌میدان گذاشت.

[۲] بازگشت به‌سنّت را می‌توان به‌عنوان دال مرکزی در نگارگری گفتمان «تجدد سنّت‌گرا» که به‌ویژه در دوره پهلوی دوم بسیار مورد توجه حکومت قرار گرفت، تلقی نمود و آن را با عواملی چون سیاست‌های دولت پهلوی دوم و دوره اصلاحات جمهوری اسلامی با تأسیس مراکزی برای حفظ و احیای فرهنگ‌های قومی و آداب و رسوم محلی و مهاجرت روستاییان به‌شهرها مرتبط دانست.

دوم دورهٔ قاجار به‌بعد بیشتر دیده می‌شود و این مغایر نگارگری سنتی است که نگارگری، افزون‌تر از تبیین درک خویش به‌ادبیات پایبند بود «(در نگارگری جدید) نگارگر خود شاعر تصویر خویش است و از تعلق به ادیبان بعدی آزاد می‌شود»[۱۳]. مسلماً این مطلب را نیز باید در ذهن داشت که شخصیت‌ها برپایه «جهان زیبایی شاعرانه ایرانی» نقاشی می‌شوند [۱۴].

هنرمندان انتقادی و سنّت‌خواهی

در حوزهٔ هنر نیز همچون حیطهٔ تفکر، جمعی از هنرمندان از قبول ریشه‌ها و آموزه‌های غربی دوری می‌کردند؛ این هنرمندان به‌صورت آگاهانه از توسل به‌روش نوین غربی امتناع می‌کردند و خویش را حاوی و راوی بنیادهای تمدن مغربی نمی‌گذاشتند. و بدین‌سان تبعیت و پیروی از باختر را عیب دانسته و کوشش می‌کردند تا مشوق هنری جدید براساس بینش شمایلی ایرانی باشند. به‌همین جهت اساتید و تذهیب‌کارانی که اغلب در حاشیهٔ عرصهٔ هنر فعالیت می‌کردند در دوره قاجار نیز وجود داشتند، اینان در اوایل حکومت رضا شاه فعالیت‌هایی برای ایجاد حرکتی تازه صورت دادند[۱۵]. این حرکت و جهت‌گیری‌ها را با عنوان‌های«برون‌گرا» و «درون‌گرا» مشخص می‌کنیم. منظور از این تعریف نسبی است که هنرمند نوگرای ایرانی با دو واقعیت فرهنگی- تاریخی (غرب مدرن و شرق سنّتی) روبرو است[۱۱]. مسلماً به‌علت اختلاف‌های اندیشه‌ای و نگرش‌های متعدد حاضر، اغلب کارهای این هنرمندان در کپی‌برداری از آثار مکتب اصفهان محصور می‌شد. در اواخر حکومت قاجار و آغاز سلطنت رضاشاه، نگرش نوینی در مقابل و در چشم‌داشت با نقاشی درباری که مبتکر واقعی آن کمال‌الملک بود، صورت گرفت و هنرمندان آن تلاش می‌کردند نگارگری سنتی را احیاء نمایند. اما این تجربیات، به‌علت تأثیرات مکتب رسمی و همچنین با توجه به اراده و رغبتی که از طرف ایران‌شناسان غربی از آن می‌شد، گاه شکلی ناسازگار به‌خود می‌گرفت. گرچه در آثار نگارگری جدید، ملاک همواره پیوسته از سنّت‌های قبلی بود، اما هنرمندان این روش سعی می‌کردند، در آثار خود تمایلات روز را نیز ملاحظه نمایند. حاج میرزا آقا امامی اصفهانی نخستین هنرمندی بود که سعی در زنده کردن سنّت کهن نگارگری داشت؛ اما مکتب نگارگری نوین به‌طور رسمی با هادی تجویدی شروع و توسط هنرمندانی چون محمدعلی زاویه، علی کریمی و ابوطالب مقیمی پیشرفت یافت [۱۶]. از طرفی بسیاری دیگر از هنرمندان در احیای نگارگری سنتی ایران نقش داشتند و شاید بتوان تلاش آن‌ها را در زنده کردن سنّت‌های هنری ایران متأثر از اندیشه‌های نوگرای مشروطه آن‌ها دانست. «کسانی همچون حسین و کریم طاهرزاده بهزاد که در کنار دیگر مشروطه‌خواهان روشن‌فکر تصور می‌کردند که با پیوند زدن تاریخ و فرهنگ کهن ایران به‌تاریخ در حال پیشرفت اروپا می‌توانند آن هسته عظمت و شکوه باستانی را مجدداً احیا کنند»[۱۷]. در شماری از نگاره‌های جدید از نمادهایی استفاده شده که در نگارگری سنتی پیشینه نداشته است. به‌عنوان نمونه می‌توان به‌نماد شیر و خورشید در تزیینات معماری نگارهٔ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی» اشاره کرد که از نمادهای متداول در دوره پهلوی است. اکثر این سمبل‌ها مربوطبه هنر و معماری ایران در دورهٔ هخامنشیان و ساسانیان است اما بخش دیگری از نمادهای نو در نگارگری معاصر با اشعار خیام مرتبط و شامل نمادهایی چون چرخ کوزه‌گری، پیرمرد، جام و غیره است. این‌گونه موقعیت‌ها از جمله «کوزه بر پشت زن» در نگارگری سنتی

ایران سابقه‌ای نداشت. در این میان می‌توان به‌مجموعه آثار محمد تجویدی اشاره کرد که فاقد ریزه‌کاری و دقت بود [۵].

موزهٔ هنرهای ملی

در امتداد افتتاح ادارهٔ هنرهای ملی و احداث مدرسهٔ صنایع قدیمه، موزهٔ هنرهای ملّی هم در سال ۱۳۰۹ و در سالن حوضخانه باغ نگارستان تشکیل شد. این ساختمان که از آثار عصر فتحعلی‌شاه و تنها ساختمان باقیمانده از باغ و عمارت نگارستان بود [۱۸]. در سال ۱۳۲۰، وزارت پیشه و هنر، آیین نامه‌ای برای موزهٔ هنرهای ملی تدوین کرد و دفتر مخصوصی برای ثبت مشخصات آثار و اشیاء موجود در موزه ایجاد نمود. در همین سال نیز، علی کریمی، به‌ریاست موزهٔ هنرهای ملی برگزیده شد و با اجرای آیین‌نامه، این موزه سازمان‌دهی جدیدی یافت. کریمی در مدرسه صنایع مستظرفه، نزد استاد کمال‌الملک و استاد اسماعیل آشتیانی به‌یادگیری نقاشی پرداخت و سپس دوره هنرستان صنایع قدیمه را در رشته نگارگری و نزد استاد هادی تجویدی سپری کرد و در سال ۱۳۱۹ در رشته نقاشی و نگارگری، شاگرد نخست مدرسه صنایع قدیمه شد و پس از گرفتن هنرنامه، با سمت هنرآموز به استخدام وزارت پیشه و هنر درآمد. او در آذر سال ۱۳۲۲، که بزرگان سه کشور انگلیس، آمریکا و شوروی، برای مبادله افکار دربارهٔ جنگ جهانی دوم در تهران جمع‌آمدند، سه تصاویر از چرچیل[۱]، روزولت[۲] و استالین[۳] به‌شیوهٔ نگارگری سنتی و بر روی عاج تهیه کرد و توسط وزارت امور خارجه برای آنان ارسال و مورد تشویق قرار گرفت و به‌همین مناسبت پس از چندی به‌دعوت دولت انگلستان برای بازدید از آثار هنری موزه‌های بریتانیا به‌آن کشور سفر نمود [۱۸]. یکی از مهمترین آثار این موزه نگارهٔ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی» اثر هادی‌خان تجویدی که در سال ۱۳۱۵ شمسی، با تکنیک «گواش روی کاغذ» در ابعاد ۳۴× ۴۴ سانتی‌متر نقاشی کرده است. این اثر دارای محتوای موضوعی «تاریخ‌گرایی» با ویژگی‌هایی مانند «عمق میدان، تنوع در چهره‌پردازی، بهره‌گیری از شیوه طبیعت‌گرایی کمال‌الملک و استفاده از نمادهای نو است. بعد از آن حسین طاهرزاده بهزاد تا سال ۱۳۲۴ شمسی ریاست اداره هنرهای ملی و سرپرستی کارگاه‌ها را به‌عهده داشت و خود، رشته‌های نقشه قالی، تذهیب و نگارگری را آموزش می‌داد و زمانی نیز بهتربیت نقاشی رنگ روغن و آبرنگ می‌پرداخت. پس از ایشان و در همین سال، علی کریمی به‌ریاست اداره هنرهای ملی منصوب گردید و کارگاه‌ها را زیر نظر داشت و مدیریت موزه هنرهای ملی به محمداسماعیل زاویه، استاد نگارگری، واگذار شد [۱۹] (شکل ۱).

[3] Churchill (1874-1965)
[4] Franklin D. Roosevelt (1882-1945)
[5] Joseph Stalin (1878-1953)

شکل ۱. هادی تجویدی: نگارهٔ «فردوسی و سلطان محمود غزنوی» [۲۰] و [۲۱]

معرفی آثار مختلف دورهٔ قاجار و پهلوی موزهٔ خوی

موزهٔ خوی دارای آثار باستان‌شناسی از دوره‌های مختلف «پیش از تاریخ، تاریخی و اسلامی»، مردم‌شناسی و نُسخ‌خطی و چاپی است. در بین این آثار تعدادی از آنها شامل اشیایی هستند که در هنگام افتتاح موزهٔ خوی در سال ۱۳۴۸ شمسی از موزهٔ هنرهای ملّی ایران به این موزه انتقال داده شده است. از مجموع این اشیاء انتقالی، به‌اشیایی مانند: تعدادی پارچه‌های زری‌بافی با نقوش گیاهی، حیوانی، انسانی و پرنده اشاره کرد. از سوی دیگر می‌توان به انواع قاب‌های عکس چوبی، ماهوت پاکن، خشک‌کن، خط‌کش و جعبه کوچک با تکنیک خاتم‌کاری و تعدادی اشیاء چوبی شامل جعبهٔ آرایشی و قاب عکس منبت‌کاری شده با نقوش گُل و مرغ و نقوش گیاهی است. همچنین اشیای چوبی دیگری شامل آینه با قاب‌های چوبی، قلمدان و رَحل قرآن با نقوش گُل و مرغ، نقوش گیاهی و انسان می‌باشد که همهٔ اینها مربوط به‌دورهٔ قاجار هستند. امّا در بین این همه آثار انتقالی از موزهٔ هنرهای ملّی ایران، یک اثر شاخص و منحصر بفردی که مربوط به‌اوایل پهلوی دوّم است، وجود دارد و آن نگارهٔ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی» با تابلوی خاتم‌کاری شده، اثر محمد تجویدی (تولد ۱۳۰۳ ه.ش- وفات ۱۳۷۳ ه.ش) به «سبک مینیاتور تهران» است. این نگاره نیز از لحاظ «محتوای موضوعی» و «ویژگی‌های نگاره‌ای» مشابه اثر هادی تجویدی بوده که در اوایل دورهٔ پهلوی دوم (۱۳۲۴/۳/۱۷ تا ۱۳۲۱/۶/۱۰ه.ش) شروع و اتمام یافته است. تذهیب‌کاری حاشیه نگاره توسط «ماشاءاله بهره‌مند» به‌تاریخ (۱۳۲۵/۱/۱- ۱۳۲۴/۳/۱۷ ه.ش) کار شده است و تذهیب طاق جناقی داخل نگاره توسط «عبدالله باقری» (تولد ۱۲۹۲ ه.ش- وفات ۱۳۶۸ ه.ش) تذهیب‌کار نقش فرش، کاشی و هنر تذهیب، انجام گرفته است. این نگاره دارای طول ۶۲/۵ سانتی‌متر و عرض ۵۳/۵ سانتی‌متر بوده که به‌شماره اموال ۱۹۴ به‌ثبت رسیده و در سالن موزه به‌معرض نمایش گذاشته شده است (شکل ۲).

شکل ۲. محمد تجویدی: نگارۀ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی»
(محل نگهداری: موزه خوی)

هنرمندان پیشگام در مکتب نگارگری معاصر

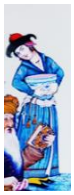
هادی تجویدی

محمدهادی تجویدی در سال ۱۲۷۲ در اصفهان متولد شد. وی فرزند محمدعلی سلطان‌الکتاب، مذهّب و خوشنویس مشهور اصفهانی، بود و جدِّ مادری‌اش میرزا بابا نقاش‌باشی بود. او در اصفهان در مکتب استادانی چون آقا محمدابراهیم نعمت‌اللهی و آقا میرزا احمد از هنرمندان مشهور اصفهان آموزش دید. تجویدی در سال ۱۲۹۵ راهی تهران شد و به‌جمع شاگردان آقا میرزا یحیی‌خان نقاش‌باشی پیوست و به‌شیوۀ نقاشی قاجار، با قلمدان‌سازی و جلدسازی کاملاً آشنا گردید. سپس وارد مدرسۀ کمال‌الملک (صنایع مستظرفه) شد و تحت تعلیم استاد اصول و شیوۀ نقاشی کلاسیک و طبیعت‌سازی را فراگرفت. وی به‌علت استعداد و قدرت قلمش پس از مدتی به‌درجۀ استادی رسید و دیپلم عالی از وزارت معارف گرفت [۲۲]. هادی تجویدی در سال ۱۳۰۹ به‌عنوان نخستین معلم نگارگری در مدرسۀ صنایع قدیمه برگزیده شد [۱۰]. او در طراحی و شناخت رنگ بسیار زیاد قوی بود و با تجربه عمل می‌کرد. وی با باوری کامل به هنرهای سنتی ایرانی و ریشه‌ها و قواعد حاکم برآن تلاش داشت خصوصیات معنوی و پرارزش آن را صیانت کند. آشنایی کامل معیارهای بنیادی غالب بر هنر نگارگری عهد صفوی و آمیزش آن با مفهوم‌های نقاشی غرب همچون پرسپکتیو، سایه- روشن، بُعد و عمق و حجم‌نمایی به‌آثار او رنگی تازه بخشید. تجویدی با ایجاد سایه‌روشن در شیوه‌ها به‌طریقی واقعگرایی در چهره‌سازی دست یافت و چهره‌ها را کاملاً ایرانی و امروزی کرد. این تغییرات در سه تابلو معروف وی، هفت گنبد، فردوسی در دربار سلطان محمود و ملاقات یعقوب و یوسف، به روشنی مشهود است. این هنرمند زبردست با نگاهی جدید به‌برگزیدن زمینه‌ها، طراحی و رنگ‌بندی و با به‌کارگیری پرسپکتیو مکتبی جدید در هنر نگارگری معاصر پایه‌گذاری کرد. چنانکه او را بنیانگذار «مکتب

نگارگری معاصر» می‌دانند [۳]. از این رهگذر هادی تجویدی در ترویج و توسعه کلاسیسیم اروپایی در نقاشی‌های ایرانی اسلامی کوشید و با وجود اشتیاق سرشاری که به‌هنرهای سنتی و ملّی خود و به‌رغم علاقه‌ای که به‌رضا عباسی- نقاش مشهور عهد صفوی- و مینیاتورهای دوران هرات داشت، در آثار خود حرکات سه‌بعدی را جایگزین دو بعدنمایی می‌کند. حرکاتی که بعدها توسط تعلیماتی که خود به‌شاگردانش می‌دهد در آثار آنان قوّت بیشتری می‌یابند، به‌خصوص در آثار فرزندش استاد محمد تجویدی که در سطور بعدی به‌آن خواهیم پرداخت. او نیز همچون محمد زمان، محمد باقر و بسیاری دیگر به‌خصوص کمال‌الملک، عامل تقویت کنندهٔ این حرکت از یک‌سو، و فارق بُعد زمانی و توسعه ارتباطات بین شرق و غرب از دیگر سو قرار می‌گیرد [۲۳] (شکل ۳). هادی تجویدی را می‌توان شخصیت محوری در پی افکندن الگوی جدید نگارگری در دوران پهلوی اول در نظر گرفت. او به‌عنوان مهّم‌ترین چهره و بنیان‌گذار مکتب تهران، خود فرزند محمدعلی سلطان‌الکتاب اصفهانی، تذهیب‌کار و خوشنویس بنام، و خواهرزاده و شاگرد میرزا آقاامامی از مهّم‌ترین هنرمندان اصفهان بود. هادی تجویدی با ورود به مدرسه صنایع قدیمه طی هشت‌سال نگارگران بسیاری را آموزش داد و باعث شد تا اسلوب مکتب اصفهان بنیان نگارگری این دوران و این شیوه معیار قرار بگیرد [۲۴].

شکل ۳. جمعی از هنرمندان مدرسهٔ صنایع قدیمه [۱۰]

جدول ۱. مقایسه تحلیل توصیفی سرپوش و پوشش زنان و مردان در نگارهٔ هادی تجویدی (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	تحلیل نگارهٔ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی»				
۱		سلطان محمود غزنوی: ۱. تاج (اکلیل)[۱] [۲۵] پادشاهی جغه‌دار ۲. قبای[۲] [۲۶] آستین کوتاه قرمز رنگ با یقهٔ برگشته، ۳. شالی بسته بر کمر	۷		۱. مردی جوان با دستار عرقچین‌دار با جُغه و قبایی بر تَن ۳. مردی با نقوش حیوانی روی قبای آن و دستار بزرگ عرقچین‌دار
۲		۱. زنی با پوشش قبای یقه هفت دکمه‌دار ۲. کلاه نمدی عرقچین‌دار قرمز ۳. شالی بسته بر کمر ۴. کفش راحتی صندل مانند	۸		۱. زنی با دستار بزرگ‌تر پارچه‌ای عرقچین‌دار ۲. قبایی آستین کوتاه بنفش رنگ و یقهٔ برگشته دکمه‌دار با نقوش گیاهی ۳. شالی بسته بر کمر ۴. مردی با دستار حجیم‌تر پارچه‌ای عرقچین‌دار ۵. قبایی با نقوش گیاهی و پرنده
۳		۱. پیرمردی با عمامهٔ پارچه‌ای عرقچین‌دار ۲. قبایی آستین کوتاه بنفش رنگ با نقوش گیاهی و طاووس ۳. کفش راحتی صندل بر پا دارد.	۹		۱. زنی با کلاه تخم‌مرغی لبه‌دار برگشته به‌بالا و جُغه‌دار ۲. قبای صورتی رنگ دکمه‌دار و جلو بسته آستین کوتاه ۳. پیراهن زیری بنفش رنگ آستین‌دار
۴		۱. زنی با کلاه نمدی تخم‌مرغی به‌رنگ زرشکی با لبه‌های برگشته به‌بالا ۲. قبای آستین کوتاه قرمز رنگ دکمه‌دار و جلو بسته با یقه برگشته ۳. شالی بلند بر روی شانه‌ها و بر کمر دارد	۱۰		۱. مردی با عمامه‌ای بزرگ‌تر عرقچین‌دار کوتاه ۲. قبایی با نقوش گیاهی مانند نقوش اسلیمی ماری و گل شاه‌عباسی و پرنده لک‌لک
۵		۱. مردی با عمامه‌ای عرقچین‌دار بر سَر گذاشته ۲. قبای بنفشی بر تن و عبای پشمی زرد رنگ با نقوش گیاهی بر دوش دارد.	۱۱		۱. پیرمردی با عمامهٔ پارچه‌ای بزرگ‌تر و عرقچین‌دار ۲. قبای بنفش رنگ با نقوش اسلیمی ۳. شالی انداخته بر روی شانه‌ها
۶		۱. پیرمردی با عمامهٔ عرقچین‌دار ۲. قبایی بنفش رنگ با نقوش گیاهی و حیوانی مانند پرنده، بزکوهی و آهو ۳. شالی بلند به‌صورت آویزان بر روی شانه‌ها	۱۲		۱. مردی با دستاری بزرگ‌تر با عرقچین قرمز ۲. پیراهن زیری بلند زرد رنگ ۳. قبایی قهوه‌ای با نقوش اسلیمی ۴. زنی با عمامه‌ای حجیم‌تر و عرقچین‌دار ۵. قبایی با یقه برگشته سبز رنگ ۶. شالی بسته بر کمر

[۱] تاج «اکلیل» پادشاهان است و آن چیزی است که پادشاهان به‌جای دستار بر سَر می‌گذارند».

[۲] در این دوران زنان قباهای بلندی بر روی لباس‌های خود می‌پوشیدند که یقه نداشت و جلوی آن باز و رها بود و معمولا در دو نوع آستین کوتاه و بلند پوشیده می‌شد جنس قباها معمولاً از مخمل و ترمه استفاده می‌شد.

جدول ۲. مقایسهٔ تحلیل توصیفی سرپوش و پوشش زنان و مردان در نگارهٔ اثر هادی تجویدی (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	تحلیل نگارهٔ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی»				
۱		۱. زنی با کلاه نمدی بنفش رنگی بر سَر ۲. زنی با عمامهٔ پارچه‌ای بزرگ‌تر بر سَر ۳. بیرقی سه‌گوش در دست که روی آن نقش شیر و خورشید و شمشیری در پای جلوی راستِ آن ۴. زنی در حال تعظیم با عمامهٔ پارچه‌ای حجیم‌تر بر سَر ۵. قبای آستین کوتاه با نقوش حیوانی شیر و لک‌لک	۶		۱. مردی با عمامهٔ پارچه‌ای بزرگ‌تر و نامرتب با عرقچین قرمز رنگ بر سَر ۲. قبایی با آستین بلند بر تَن ۳. شالی بلند انداخته بر روی شانه‌های خود ۱. زنی در حاشیه تابلو با عمامهٔ پارچه‌ای بنفش رنگ بر سَر ۲. مردی با عمامهٔ پارچه‌ای قهوه‌ای رنگ با عرقچین بنفش رنگ بر سَر ۳. شالی انداخته بر شانه
۲		۱. زن ایستاده‌ای با عمامهٔ پارچه‌ای بزرگ‌تر بر سَر (دستارها مرتب بسته نمی‌شدند و رهاتر به‌دور سَر پیچیده می‌شدند) ۲. زنی با قبای آستین کوتاه بنفش رنگ پوشیده ۳. شالی بلند بسته بر کمر	۷		۱. زنی با قبایی نقوش‌دار و نیم‌تاجی جلو روسری ۲. مردی با کلاهی شبیه کلاه «بوشیره[۱]»[۲۷] بر سَر و گوش‌های پوشیده ۳. قبایی قرمز رنگ با یقهٔ هفت دکمه‌دار و نقوش حیوانی (مرغابی) بر تَن
۳		۱. مردی با عمامهٔ پارچه‌ای حجیم‌تر و رهاتر عرقچین‌دار ۲. قبای آستین‌دار با دست‌هایی در داخل آن	۸		۱. زنی با قبای قرمز رنگی بر تَن و چارقد یا مقنعه‌ای بر سَر ۲. بیرق مثلثی شکل با نقش اژدها (نماد تاریخ و باستان‌گرایی)
۴		۱. زنی با عمامهٔ پارچه‌ای بزرگ‌تر و نامرتب بر سَر ۲. قبایی به‌رنگ قرمز آستین کوتاه دکمه‌دار با یقهٔ برگشته ۳. شالی بلند بسته بر کمر	۹		۱. زن جلویی با پوشش قبایی آستین کوتاه بنفش رنگ ۲. شالی بر کمر و کلاهی عرقچین‌دار بلند تخم‌مرغی با لبهٔ برگشته به‌بالا. ۳. زنی با کلاه نمدی قرمز رنگ و لبه‌های برگشته به‌بالا ۴. قبای آستین کوتاه دکمه‌دار بر تَن
۵		۱. زنانی با چارقد سفید رنگ و تاجی قهوه‌ای بر جلو آن ۲. مردی جوان با کلاهی شبیه «بوشیره» و حاشیهٔ پوستی به‌شکل بادبزن ۳. قبایی بنفش رنگ بر تَن	۱۰		۱. در طرفین قندیل دو فرشتهٔ زن بال‌دار در حال پرواز و صفحه‌ای مسطح در دستهایشان ۲. کمربندی در کمر و شالی بلند و آویزان بر روی بدنشان

[۱] «بوشیره» کلاهی با حاشیه پوستی به‌شکل کشتی یا بادبزن است.

محمد تجویدی

استاد محمد تجویدی در سال ۱۳۰۳ شمسی در تهران به‌دنیا آمد. او فرزند استادی کم‌نظیر و هنرمندی چیره‌دست به‌نام «هادی تجویدی» است. محمد تجویدی علاقهٔ فراوانی به‌هنر داشت به همین‌خاطر هرگز نتوانست روی از کار هنر برگیرد. محمد در سال ۱۳۲۱ شمسی رسماً وارد مدرسه صنایع قدیمه (هنرستان عالی هنرهای ایرانی) شد و محضر استادانی چون زاویه، مقیمی، و علی کریمی را، که هر سه از شاگردان پدرش بودند، درک کرد [۲۳]. در سال ۱۳۲۸ با قلم روانش نخستین دیوان خیام را به‌تصویر درآورد و بعدها دیوان حافظ و مولانا را تصویرسازی کرد. بسیاری از شعرا و عرفا محمد تجویدی را با دیوان شاعران نامبرده شناختند. سهم او در همگامی نقاشی با ادبیات ایران انکارناپذیر است. محمد تجویدی خودش در دیوان خیام نوشته که «این پیوستگی هنری را که سال‌هاست با علاقمندی زیادی دنبال می‌کنم ادامه خواهم داد منتها سعی بر این است که از سوژه‌های فولکلور بیشتر استفاده نمایم و اصالت سبک نقاشی ملّی ایران «مینیاتور» را به جدّی‌ترین نحوی به‌هنر دوستان بشناسانم [۲۸]. او قالب فرم و رنگ مینیاتورهای گذشته را به‌یک سو نهاده و به‌محو کامل رنگ‌ها در سطوح رنگی پرداخته که هنر دوران بیزانس را از یک سو و از سوی دیگر مینیاتورهای دورهٔ گوتیک را به‌یاد می‌آورد. استاد تجویدی نه‌تنها از مینیاتورهای اصیل ایرانی اسلامی جدا گشته، بلکه در این رابطه به اصول و قواعد کلاسیسیسم نیز بهاء داده و تنها از طریق موضوعات منتخبهٔ آثارش است که با فرهنگ، سنن، آداب و رسوم و تفکرات مذهبی خویش در ارتباط باقی می‌ماند [۲۳].

عبدالله باقری تذهیب‌کار تابلوی محمد تجویدی

تذهیب محدودهٔ داخلی طاق جناقی «نگارهٔ فردوسی در دربار سلطان محمود» محمد تجویدی، توسط «عبدالله باقری» تذهیب‌کار نقش فرش، کاشی و هنر مُذهِّب (زراندود)، انجام گرفته است. استاد عبدالله باقری در سال ۱۲۹۲ خورشیدی در تهران به‌دنیا آمد. وی در سال ۱۳۰۵، بعد از اتمام تحصیلات ابتدایی، در ۱۳ سالگی در هنرستان صنایع قدیمه، که به‌همِّت طاهرزاده بهزاد پای گرفته بود مشغول به‌تحصیل شد و زیر نظر استادانی چون هادی تجویدی، علی درودی، رضا وفا و مهدی ژرفی به‌نقش قالی، کاشی، تذهیب و تشعیر را که کمتر کسی بدان گرایش می‌یافت علاقه می‌ورزید و به‌عنوان هنرهای تخصصی خود برگزید. وی در هنر تذهیب نیز شیوه‌ای نو پدید آورد و شخصیتی مستقل بدان بخشید، تا جایی که خود بتواند به‌عنوان تابلویی مستقل قابل ارائه باشد. تعداد آثار استاد به‌بیش از ۲۰ هزار می‌رسد که بیشترشان تذهیب است، و بسیاری از آن‌ها را در موزه‌های متعدد می‌توان دید [۲۳]. استاد باقری در بکارگیری اسلیمی‌های گوناگون از جمله اسلیمی ماری، دهن اژدری و یا اسلیمی برگی، توپُر و توخالی و ختایی به‌چنان حرکات زیبای شگفت‌انگیزی دست یافته که ما را به تحسین وامی‌دارد. او با شکستن واگیره‌ها (قرینه‌سازی) و با بکارگیری تذهیب در ضد قرینه، به‌تحولات ارزنده‌ای دست یافته و نه‌تنها تذهیب را از حرکات تکراری رها ساخته و باعث ابداع در سراسر تذهیب گردیده، بلکه رنگ را تحت‌الشعاع قرار داده و زمینهٔ تذهیب را که معمولاً دارای رنگی ثابت است و به‌طور یکنواخت و یکدست به‌دور می‌چرخد و کادر بیرونی را پُر می‌نماید، به رنگهای گوناگون تبدیل نموده است [۲۳].

جدول ۳. مقایسه تحلیل توصیفی سرپوش و پوشش زنان و مردان در نگارهٔ اثر محمد تجویدی (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	تحلیل نگارهٔ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی»				
۱		۱. تاج پادشاهی عرقچین‌دار قرمز ۲. عبای قرمز رنگِ جلو باز با آستین کوتاه ۳. قبایی در زیر آن با یقهٔ گِرد دکمه‌دار و آستین‌دار بلند به‌رنگ آبی	۷		۱. پیرمردی با دستار عمامهٔ بزرگ عرقچین‌دار قرمز ۲. قبای بلند با نقوش حیوانی آهوانی در حال دویدن و تصویر مرد و زن تمام قد با قباهای بلند ۲. شالی بلند انداخته بر روی شانه‌ها
۲		۱. پیرمردی با کلاه نمدی که لبه‌های قرمز آن به‌سمت بالا برگشته ۲. قبایی با یقهٔ گِرد و دکمه‌دار مربوط به‌نیمهٔ اول صفوی	۸		۱. زنی با پیراهن رویی آستین کوتاه با یقهٔ هفت که به‌وسیلهٔ دکمه‌ای بسته با تصویر مرغابی روی آن
۳		۱. زنی با دستار عمامه‌ای بزرگ‌تر ۲. قبایی با یقه هفت دکمه‌دار	۹		۱. زنی با کلاه نمدی و پیراهن بلند رویی سبز رنگ با یقهٔ برگشته دکمه‌دار ۲. شالی به‌رنگ قهوه‌ای بسته بر کمر
۴		۱. زنی با کلاه نَمدی عرقچین‌دار بلند با لبه‌های برگشته به‌بالا ۲. قبایی آستین کوتاه با یقهٔ برگشته و دکمه‌دار با نقوش گیاهی ۳. شالی بلند انداخته بر روی شانه‌ها	۱۰		۱. مردی با دستار عمامه‌ای بزرگ عرقچین‌دار قرمز ۲. قبایی دکمه‌دار با جلو باز
۵		۱. زنی با کلاه نَمدی عرقچین‌دار تخم‌مرغی با لبه‌های برگشته ۲. قبایی آستین کوتاه قرمز رنگی با یقهٔ برگشته و دکمه‌دار	۱۱		۱. مردی که دستار عمامه‌ای با خطوط قهوه‌ای حجیم‌تر ۲. با قبایی بنفش رنگ با نقوش حیوانی خرگوش
۶		۱. زنی با کلاه نمدی آبی‌رنگ ۲. قبایی سبز رنگ آستین کوتاه تا پایین زانوها با جلو نیمه‌بسته و نیمه‌باز ۳. زیر آن نیز پیراهنی بلند تا مچ پا	۱۲		۱. قبای بلند فردوسی با نقوش پرندهٔ قو در زمینهٔ آبی ۲. دستاری بزرگ قهوه‌ای --- ۱. دستاری بزرگ و عرقچین‌دار ۲. قبای مرد نشسته‌ای با نقوشِ دو نفر زره‌پوش در حال کُشتی و اسب‌سواری با شمشیر در حال نبرد

جدول ٤. مقایسه تحلیل توصیفی سرپوش و پوشش زنان و مردان در نگارهٔ اثر محمد تجویدی (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	ادامه تحلیل نگارهٔ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی»				
۱		۱. پیرمردی با دستار عمامه‌ای عرقچین‌دار بنفش ۲. جلیقه‌ای آستین کوتاه قهوه‌ای دکمه‌دار با جلو باز و یقه‌ای برگشته با تزیین نقوش اسلیمی ۳. زیر جلیقه بالاپوش بلند تا زانو ۴. صندل‌های راحتی دمپایی مانند ۵. نقش سیمرغ بر روی صندلی	۶		۱. زنی با دستار عمامه‌ای بزرگ عرقچین‌دار به‌رنگ بنفش ۲. قبای آستین کوتاه سبز روشن با یقهٔ برگشته با تزیین دالبری اسلیمی‌گونه ۳. پیراهن زیری بلند با نقوش گیاهی
۲		۱. جوانی با کلاهی نمدی تخم‌مرغی با لبه‌های برگشته به‌بالا ۲. قبایی با یقهٔ گرد با دکمه‌های باز در جلو	۷		۱. مردی با دستار عمامه‌ای بزرگ عرقچین‌دار به‌رنگ بنفش ۲. پیراهن رویی آستین کوتاه تاکمر ۲. شالی بلند قرمز رنگ انداخته در شانه
۳		۱. زنی با کلاه نمدی تخم‌مرغی بنفش رنگ ۲. قبایی با یقهٔ برگشته قهوه‌ای رنگ	۸		۱. پیرمردی با دستار عمامه‌ای بزرگ‌تر ۲. قبایی قهوه‌ای رنگ آستین بلند با نقوش گیاهی
۴		۱. زنی با کلاه نمدی تخم‌مرغی بنفش با لبه‌های برگشته سبز ۲. قبای کوتاه جلو باز (از ناف به‌پایین) با تزئینات نقوش گُل شاه عباسی ۳. با پیراهن زیری بلند با نقوش پرنده	۹		۱. مردی با دستار عمامه‌ای بزرگ عرقچین‌دار به‌رنگ بنفش ۲. قبای قهوه‌ای روشنِ جلو باز با نقوش گیاهی
۵		۱. زن اولی با کلاه نمدی بنفش ۲. دو زن دیگر با دستار عمامه‌ای بزرگ‌تر عرقچین‌دار ۳. قباهایی یقه‌دار برگشته با حاشیهٔ تزیینی دالبری اسلیمی‌گونه	۱۰		۱. پیرمرد با دستار عمامه‌ای ۲. قبایی بنفش با آستین بلند با نقوش حیوانی ۳. شال قهوه‌ای بلند انداخته بر شانه‌ها

مقایسهٔ تحلیل تطبیقی دو نگارهٔ اثر هادی تجویدی و محمد تجویدی

بعد از مقایسهٔ تحلیل توصیفی در مورد شخصیت‌های دو نگارهٔ «هادی تجویدی» و «محمد تجویدی» برای نگارندگان این نتایج حاصل شد: چهره‌هایی که در دو نگاره ترسیم شده‌اند از لحاظ نوع و فرم چهره، چشم، ابرو، بینی، دهان و ریش مردان شبیه چهره‌های نگاره‌های مکتب اصفهان است. همچنین در بررسی پوشش لباس‌های سلطان محمود غزنوی، ملازمان، محافظان و خادمان نیز احیای نگارگری سنتی مکتب اصفهان و آثار رضا عباسی توسط هنرمندان مکتب نگارگری تهران به‌خصوص هادی تجویدی و محمد تجویدی مشخص شد. از طرفی‌دیگر در این تحلیل که بیان کنندهٔ تکنیک‌ها و الگوهای تقلیدی نیمهٔ اول دورهٔ صفوی بود بیشتر نمایان گردید. از جمله می‌توان به‌بزرگ‌تر و رها بودن عمامه‌های پارچه‌ای، بیرون آمدن یک طرف پارچهٔ عمامه از لای دستار به‌عنوان تزئین در نبود پَر یا جُغه در جلو آن استفاده شده بود. علاوه بر پوشش سَر از دستارهای پارچه‌ای برای زنان از کلاه‌های نمدی و روسری یا چارقد هم استفاده شده است. «در دوران صفوی، می‌توان پوشش‌هایی را نظاره‌گر بود که به‌طور کامل سَر و گردن پوشیده شده و تا روی شانه‌ها رسیده است. در برخی موارد، بلندی روسری تا زیر زانوها بود و حتی در دستارهای بکار رفته نیز بخش زیادی از سَر و گردن را پوشش می‌داد. از طرفی، قصد و نیّت بیشتر پوشیده بودن بوده است» [۴]. اگر نقوش انسانی نگاره‌های هادی و محمد تجویدی را با تصاویر نسخهٔ «ورقه و گلشاه» که در «کتابخانهٔ توپقاپو سرای» ترکیه نگه‌داری می‌شود، مقایسه کنیم، تصاویر نسخهٔ خطی از طراحی روان برخوردار هستند.

«آدم‌ها، تجریدی اما ظریف و مشتاقانه، متمایلند به‌جلو خم شوند. همچنان که در پیکرتراشی قصر، صورت گِرد همراه با شیار چشمان، دهان کوچک و موهای بلند مشکی بافته و آویخته شده مردان و زنان از خصوصیتی که در آثار سفالی همان زمان هم دیده شده، احتمالاً تأثیر گرفته از منابع بودایی و مسیحی بوده و هیچ معنای مذهبی ندارد» [۲۹]. تَن‌پوش‌های چند لایهٔ رنگی نیز در هر دو نگاره از یک مکتب استفاده شده بود. ولی موضوع مهمی که وجود دارد این است که در نگارهٔ هادی تجویدی هیچ تَن‌پوشی مانند قبا، عبا و پیراهن رویی کوتاه‌تر از مچ پا نیست امّا در نگارهٔ محمد تجویدی چند تصویر زن یا مرد از تَن‌پوش‌های رویی تا زانو یا زیر زانو برای پوشش استفاده کرده‌اند. منتها موردی که وجود دارد این است که به‌عوض آن پیراهن زیریِ تَن‌پوش رویی تا مچ پا تصویر شده بود. از سویی‌دیگر تصویر سلطان محمود غزنوی در نگارهٔ پدر که به‌حالت چهار زانو نشسته و قبای آستین کوتاهی پوشیده هم به‌وسیلهٔ دکمه و هم با کمربند پارچه‌ای که جلو آن دارای نگین طلایی وجود دارد، مهار شده است و روی لباسش نقوشی مانند بته‌جقه داشت. تمامی قسمت‌های تاج سلطان محمود در نگارهٔ پدر گوهر نشان شده و جلو آن جُغه‌ای نصب شده بود. در حالی که تصویری که از سلطان محمود در نگارهٔ پسر دیده می‌شود قبای آستین کوتاه جلوبازی بر تَن کرده که یقهٔ آن به‌بیرون برگشته و شال کمرش را نیز باز نموده و در دست چپش گرفته است و از زیر قبا، پیراهن زیری یقه گِرد دکمه‌داری پوشیده که کمرش به‌وسیلهٔ کمربند نازکی بسته شده است. در ضمن تاج پادشاه در نگارهٔ پسر ساده و بدون نگین است. چهرهٔ سلطان محمود در نگارهٔ پدر به‌سمت راست و در نگارهٔ پسر به‌سمت چپ نگاه می‌کند و چهرهٔ پادشاه در نگارهٔ پدر با اقتدار و با شجاعت دیده می‌شود ولی چهرهٔ آن در نگارهٔ پسر نگران، دلواپس و عصبانی نگارگری شده است. لازم است در ادامه به‌نقوش تزیینی بکار رفته در هر دو نگاره اشاره شود. در نگارهٔ پدر می‌توان به‌نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی اشاره کرد. از

نقوش انسانی می‌توان به‌پسر بچه‌ای سوار بر لک‌لک نام برد. از نقوش حیوانی می‌توان به‌طاووس، مرغابی، قو، حواصیل، آهو، بزکوهی، ببر، گرگ، شیر در حال غُرِّش اشاره کرد و از نقوش گیاهی نیز نقوش اسلیمی ماری، دهان اژدری، اسلیمی ساده، گل شاه‌عباسی، پایهٔ غنچه، گل‌های گِرد نمایان هستند. در نگارهٔ پسر نیز نقوش انسانی شامل دو نفر در حال نبرد و زورآزمایی یا کشتی گرفتن با یکدیگر و راه رفتن مرد و زن و نقوش حیوانی مانند مرغابی، قو، حواصیل، سیمرغ، پرستوهای در حال پرواز و آهو را نام برد و از نقوش گیاهی نیز می‌توان به‌گُل شاه‌عباسی، گُل‌های گِرد، پایهٔ غنچه اشاره کرد. لازم به تبیین است که نقوش گیاهی مانند دیگر آثار صفوی از جمله قالیچه‌های منحصر به‌فرد آن دوره در قسمت محراب با قوس مازه‌دار و یا مطابق نگاره‌های مورد بررسی در بخش ضخامت قوس تیزه‌دار، با نقوش گیاهی ختایی و اسلیمی ترسیم شده است. چون‌که محراب، یکی از ارکان اصلی معماری اسلامی است که در نقوش فرش نیز راه پیدا کرده است. در واقع محراب به‌علت نماز، رمز حضور پروردگار محسوب می‌شود و به‌همین جهت رمزپردازی قندیل یا مشکوهٔ و مصباح، مانند قندیل آویزان از قسمت جناقی نگاره‌های مذکور، منحصراً فرعی و یا به‌عبارتی دیگر عبادی است [۳۰]. همچنین در حاشیه بیرونی نگارهٔ هادی تجویدی حیواناتی مانند سیمرغ، قرقاول، خرگوش، روباه، پلنگ، گاومیش، اسب سوار، مرغابی یا (احتمالاً) قو، شترسوار، گوزن، کَل، نبرد اسب سوار با اژدها و گرگ در یک طبیعت تقریباً کوهستانی و دشت طراحی شده‌اند. لازم به‌اشاره است حیواناتی مانند سیمرغ، اژدها، شیر، گرگ، آهو، شتر، گاومیش، پلنگ، اسب، فیل از جمله حیواناتی هستند که در شاهنامه فردوسی نیز بکار رفته است. «فردوسی با هنرمندی تمام توانسته از حیوانات در جهت افزایش بار محتوایی شاهنامه بهره بگیرد. با مطالعه شاهنامه در می‌یابیم که فردوسی گاه با آوردن نام حیواناتی از قبیل: اسب، گاو، سیمرغ و... در کنار پهلوانان نامی چون رستم، فریدون، زال و... ایجاد ارتباط میان آنها و نقش‌های تمثیلی اشاره دارد. به‌طوری که با شنیدن نام هر یک از حیوانات، پهلوان مرتبط با آن در ذهن مخاطب تداعی می‌گردد که این ناشی از همان نقش آفرینی بین آنهاست. به‌همین‌خاطر فردوسی با بکارگیری تمثیل در ابیات متعدد و داستانهای مختلف توانسته گام مهمی در ارتقای سطح ادبی و انتقال مفهوم به‌خوانندگان شاهنامه بردارد»[۳۱]. پس، از نگاره‌های هادی تجویدی و حتی محمد تجویدی این درک حاصل شد که آنها می‌خواستند از حیوانات بکار رفته با نقش نمادین و تمثیل‌گونه در شاهنامه، در بطن نگاره‌های خود با جلوهٔ یک داستان با رویکرد جانبی به‌صورت دیوارنگاری یا به‌شکل نقوش شخصیت‌بخشی به‌حیوانات، ضمن ایجاد شور و هیجان، بر روی پوشش تصاویر مرد و زن نقاشی شده در نگاره‌ها استفاده نمایند. و از طرفی چون موضوع نگاره‌ها مربوط‌به اهدای شاهنامه توسط فردوسی به‌سلطان محمود غزنوی است، با نقوش حیوانی بکار رفته در نگاره سازگاری دارد.

جدول ۵. مقایسه تحلیل تطبیقی دو نگارهٔ هادی تجویدی و محمد تجویدی (مأخذ: نگارندگان)

نگاره	مشخصات تصویر سلطان محمود غزنوی	مشخصات ملازمان، محافظان و خادمان	نقوش انسانی	نقوش حیوانی	نقوش گیاهی و هندسی
هادی تجویدی نگارهٔ «فردوسی و سلطان محمود غزنوی»	چهره‌ای با اقتدار و با شجاعت، سرپوشی مانند تاج نگین‌دار با جُغه، قبای آستین کوتاه دکمه‌دار و مهار شده با کمربند گوهر نشان،	چهره‌های شبیه نگاره‌های مکتب اصفهان دوره صفوی، عمامه یا دستارهای بزرگ‌تر عرقچین‌دار و استفاده چند مورد از جُغه یا پَر در جلو عمامه، استفاده از کلاهی شبیه بوشیره در دو مورد، کلاه‌های نمدی با لبهٔ برگشته، عبا، قبا و پیراهن‌های رویی جلو بسته به‌غیر از دو مورد، شال‌های بلند انداخته شده بر شانه و محکم شده در کمر، و کفش‌های صندل مانند	۱. در نگاره ۲۲ نفر ملازم و ۴ نفر خادم که در سمت راست ۱۲ نفر ملازم (۷ نفر زن و ۵ نفر مرد) و در طرف چپ ۱۰ نفر (۵ نفر زن و ۵ نفر مرد) دیده می‌شود که شش نفر آنها تصویر مرد و شش نفر آن آنها تصویر زن و در هر طرف نیز ۳ تا نگهبانِ محافظ می‌باشند. ۲. نقش «پسر بچه سوار بر لک‌لک» به‌کار رفته بر روی تَن‌پوش‌ها **نقوش انسانی روی دیواره کاخ:** ۱. در طرفین قندیل دو فرشته زن بال‌دار (شبیه بال عقاب) در حال پرواز می‌باشند. ۲. تصویر دو انسان پیاده زره‌پوش در حال نبرد ۳. تصویر اسب‌سوارانی در حال سوارکاری	طاووس، مرغابی، قو، حواصیل، آهو، بزکوهی، ببر، گرگ، شیر در حال نشسته و غُرّش **نقوش حیوانات روی دیوارهٔ کاخ:** ۱. نقوش پرنده‌ای در حال پرواز ۲. نقش شیری که پشت او نیز کوه‌هایی دیده می‌شود. ۳. نقش آهوان و حیوانات دیگر نامشخص در حال دویدن هستند. ۴. کبوتری در شانه یکی از ملازمان ۵. تصاویر شیر و بزکوهی یا آهو و قو، تصویر اژدها، شیر و خورشید با شمشیر روی بیرق	اسلیمی ماری، اسلیمی دهان اژدری، اسلیمی ساده، گل شاه‌عباسی، پایهٔ غنچه، گل‌های گِرد **نقوش درختان و گیاهان روی دیواهٔ کاخ:** ۱. گُل ختایی شبیه قندیل به‌صورت آویزان ترسیم شده است. ۲. نقوش اسلیمی در انتهای پاکار

ادامه جدول ۵. مقایسه تحلیل تطبیقی دو نگارۀ هادی تجویدی و محمد تجویدی (مأخذ: نگارندگان)

نگاره	مشخصات تصویر سلطان محمود غزنوی	مشخصات ملازمان، محافظان و خادمان	نقوش انسانی	نقوش حیوانی	نقوش گیاهی و هندسی
محمد تجویدی نگارۀ «فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی»	چهره‌ای نگران، دلواپس و عصبانی، سرپوشی مانند تاج ساده و بدون نگین و جواهر نشان، عبای آستین کوتاه جلوباز پوشیده و کمربندی نازک بر کمر پیراهن زیری بسته شده است.	چهره‌های شبیه نگاره‌های مکتب اصفهان خصوصاً زمان رضا عباسی در دوره صفوی، عمامه یا دستارهای حجیم‌تر و رها شده‌تر عرقچین‌دار، کلاه‌های نمدی با لبۀ برگشته، قبا و پیراهن‌های رویی جلوبسته و جلوباز، شال‌های بلند انداخته شده بر شانه و مهار شده در کمر، و کفش‌های راحتی دمپایی مانند	۱. در نگاره ۲۴ نفر ملازم، ۶ نفر محافظ و ۴ نفر خادم که در هر طرف ۱۲ نفر ملازم دیده می‌شود که شش نفر آنها تصویر مرد و شش نفر آنها اندام‌وارۀ زن و در هر طرف نیز ۳ نفر سرباز محافظ و ۲ نفر خادم می‌باشند. ۲. تصویر دو نفر زره‌پوش و کلاه‌خود در سَر که در حال مبارزه و زورآزمایی یا کشتی گرفتن با یکدیگر هستند. ۳. نقش دونفر اسب‌سوار زره‌پوش و کلاه‌خود در سَر که در حال نبرد با شمشیر می‌باشند. ۴. نقش دو نفر مرد و زن با تن‌پوش قبا که مرد عمامه یا دستار بر سَر دارد و زن کلاه نمدی بر سَر گذاشته است. **نقوش انسانی روی دیواره کاخ:** ۵. اسب‌سواران زره‌پوش در چند مورد در حال نبرد و مبارزه دیده می‌شوند.	مرغابی، قو، حواصیل، سیمرغ، پرستوهای در حال پرواز، آهو **نقوش حیوانی روی دیوارۀ کاخ:** ۱. آهوانی در حال دویدن و تعدادی نیز در حال ایستادن دیده می‌شوند. ۲. مبارزۀ فیل‌سوار با اسب‌سوار ۳. تعدادی خرگوش در حال فرار و دویدن هستند. ۴. انواع لک‌لک، قو یا حواصیل در دیوارۀ کاخ دیده می‌شود. ۵. پلنگ‌هایی در حال نظاره به‌یکدیگر هستند.	گُل شاه عباسی، گُل‌های گِرد، پایۀ غنچه **نقوش درختان و گیاهان روی دیوارۀ کاخ:** ۱. طبیعتی از درختان ۲. صخرۀ سنگی با درختان ۳. نقوش گیاهی گُل و بوته ۴. نقوش اسلیمی ۵. نقوش هندسی گِره‌چینی

نتیجه‌گیری

وارد شدن ایران در عرصهٔ ارتباطات دورهٔ مدرن و شکل‌گیری هویت ملی، شروع سیاست‌های فرهنگیِ نوینی بود. اقدامات حمایتی دولت برای زنده کردن آیین‌ها و فرهنگ و هنر ایرانی منتهی به مقدمه حرکتی نو در نگارگری شد. تحولات نوگرایانه در نگارگری سنّت‌گرای متجدد در دورهٔ قاجار را حاصل تعامل و تضاد میان سنّت‌گرایی و تجددگرایی می‌توان تلقی کرد. در این دوره علاوه بر سنّت‌گرایی با تغییرات متفاوتی چون تاریخ‌گرایی و باستان‌گرایی، تمایل به‌شعر و ادب فارسی به‌خصوص اشعار غنائی و ابیات حماسی و رویکرد به‌اسطوره، تجددگرایی با تطوّرات گوناگونی چون واقع‌گرایی، خردگرایی، ابراز عواطف فردی، معانی اجتماعی نیز به‌کار رفته است. تاریخ‌گرایی و باستان‌گرایی از پرکاربردترین مفاهیم در نگارگری‌های دورهٔ سنت‌گرای روشنفکر است که با پافشاری بر هنر و تمدن ایران باستان، شعر و ادب فارسی، اسطوره‌های ایرانی باستان در این نگاره‌ها متجلّی شده است. با نگرش به‌آنچه بحث شد احتمالاً شگفت‌آور باشد که در اوایل سدهٔ کنونی شمسی عرصهٔ هنر ایران گواه احیای نگارگری سنتی نیز بود. در طی قرون قبلی و به‌خصوص در دهه‌های اواخر قاجار بیشتر اسلوب و تکنیک‌های هنرهای وابسته به‌سنّت‌های تصویری ایران به‌آهستگی از عرصهٔ اصلی هنر ایرانی محو شدند. شاید از همین‌رو بود که جمعی از هنرمندان سنّتی که معمولاً با عنوان «نگارگر» از آنها ذکر می‌شود، تلاشی در مسیر زنده کردن سنّت‌های هنری تیموری و صفوی، به‌ویژه مکاتب تبریز و اصفهان در سده‌های دهم و یازدهم بود. در همین راستا با کمک اعتبار دولتی و با تلاش هنرمندانی چون حسین طاهرزاده بهزاد و میرزا هادی‌خان تجویدی «مدرسهٔ صنایع قدیمه» افتتاح شد که ماحصل اهتمام آن پیدایش «مکتب نگارگری تهران» بود. همچنین تعداد زیادی مؤسسه و موزه نیز از جمله نگارخانه‌های متعدد «هنر سنتی» و موزهٔ هنرهای ملی ایران ایجاد شدند که این موزه سپس به‌مکان محافظت شمار بیشتری از کارهای هنرمندان شاخص مکتب تهران تبدیل شد. یکی از نوآوری‌های این مکتب استفاده از عمق میدان است که بعد از مرسوم شدن سبک‌های نگارگری رئالیسم کمال‌الملک و شاگردانش، از جمله هادی تجویدی در نقاشی ایرانی به‌کار رفت. «نگارهٔ دربار سلطان محمود غزنوی اثر هادی تجویدی» از نخستین نمونه‌های عمق‌نمای خطی در نقاشی معاصر به‌شمار می‌آید. بعد از آن نیز هر چند که رجعت به‌ماهیت نجیب ایرانی بیش از همه در میان نگارگری‌های دورهٔ اوایل پهلوی دوم از جمله محمد تجویدی، عبدالله باقری و دیگر هنرمندان به‌چشم می‌خورد اما در کنار آن رهنمودهای شناوری چون به‌کارگیری از شکل ظاهری و زینت‌گرایی، برگشت به بومی‌گرایی با استفاده از شکل نگارگری سنتی، جانشینی شکل نگارگری سنتی در محیط مدرنیستی، رجعت به‌تاریخ‌گرایی (ادبیات غنائی و ادبیات حماسی)، استفاده از فردباوری (با بیان احساسات فردی) نیز به‌کاررفته است. همانطوری که از تطبیق دو نگاره مشخص شد رواج تاریخ‌گرایی، باستان‌گرایی و گرایش به ادبیات کهن در دورهٔ قاجار با نگاه سنّت‌گرای متجدد استمرار به‌سنّت بیشتر از دورهٔ پهلوی با نگاه تجدّد سنّت‌گرا بود و از جهتی دیگر این دوره را نوعی بازگشت به‌سنّت می‌توان قلمداد کرد.

References

[1]Kashmirashkan., H. (2016). *Digging into Iran's Contemporary Art*. Nazar Publishing House (In Persian) https://doi.org/https://www.iranketab.ir/book/23755-contemporary-iranian-art

[2]Moinedini, M., Tawfighi, S., and Shahbazi, R,. (2022). Sepehr Semei Iranian painting in the first Pahlavi era based on the theory of Yuri Lutman. *rahpoye honar*, 67-76 (In Persian). https://doi.org/10.22051/jtpva.2023.41570.1458

[3]Mehrabi., B. (2023). modernity and innovation in the art of the pioneers of the contemporary painting school. *Research in Art and Human Sciences* 39-46 (In Persian). https://doi.org/https://www.magiran.com/p2596372

[4]Ansari Yekta., M., & Ahmadipayam., R. (2013). a comparative study of the clothing of women depicted in Shahnameh Baisangari and Shah Tahamasbi *Women in Culture and Art* 531-551 (In Persian) https://doi.org/https://sid.ir/paper/160575/fa

[5]Rahbarnia, Z., Khodam Mohammadi, M., and Moridi, M. R. (2021). Modernism of painting in contemporary Iranian social discourses with a focus on the discourse analysis approach of Ernest Lacla and Chantal Mouffe. *Negare*, 179-199 (In Persian). https://doi.org/10.22070/NEGAREH.2021.13669.2662

[6]Rezaei Nabard., A. M. F. (2014). the influence of the School of Ancient Crafts and the Museum of National Arts in contemporary painting, a case study. *Islamic Painting, No. 7-8*, 108-127 (In Persian). https://doi.org/nia.2015.655/10.22077

[7]Moghbali., A., & Golchin. (2013). Explaining the Origins of Modern Iranian Painting (1320-1345 AH). *Chidman, No. 6*, 41-50 (In Persian). https://doi.org/www.chidemanmag.com

[8]Pakbaz., R. (2007). *"Encyclopedia of Art, Contemporary Art of Iran"*. contemporary culture (In Persian). https://doi.org/ https://www.iranketab.ir/book/14985-encyclopedia-of-art

[9]Pakbaz., R. (2016). *"Iranian painting from ancient times to today"*. Zarin and Simin publications (In Persian). https://doi.org/https://samanketab.roshdmag.ir/fa/article/21546

[10]Najafipour., A. (2017). The first official center for the education of traditional arts of the contemporary period. *Rushd Art Education Quarterly, 16th edition, number 52*, 52-59 (In Persian).

[11]Pakbaz., R. (2022). *Visual Art in Iran*. Fanjan Publishing (In Persian). https://doi.org/ https://fenjanbooks.ir/product

[12]Ahmadi., B. (2004). *Modernity and Critical Thought* Nash Al-Karzan (In Persian) https://doi.org/https://nashremarkaz.com/book/Modernity-and-critical-thought

[13]Pashazanos., M. A. (2012). A better future for contemporary painting: a delay in "Nongari. *Roshd Education of Art, No. 29*, 30-38 (In Persian). https://doi.org/https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/879557

[14]Tajevidi., A. (1996). History and philosophy of art: Iranian painting in the last century. *Revolution University. (106 and 107)*, 181-208 (In Persian). https://doi.org/10.22051/JTPVA.2023.41570.1458

[15]Rafaei, M. H. B. a. H., Parinaz (2016). *History of Iranian Art "Architecture and Painting"*. Charsu Cultural and Artistic Center (In Persian).

[16]Mohammadiwakil., M., & Balkhariqahi., H. (2017). comparative study of painting schools in the Qajar and Pahlavi eras with intellectual approaches against the arrival of modernity in Iran. *Negreh, No. 48*, 19-33 (In Persian). https://doi.org/10.22051/JTPVA.2023.41570.1458

[17]Delzandeh, S. (2016). *Visual Developments in Iranian Art*. Nazar (In Persian) https://doi.org/https://nazarpub.com/product/%D8%AA%D8%AD%D9%88%D9%84%D8%A7%D8%AA-%D8%AA%D8%B5%D9%88%DB%8C%D8%B1%DB%8C-%D9%87%D9%86%D8%B1-%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86/

[18]Safai., E. (1977). *History of Naha Fine Arts Academy for Girls and Boys*. Publications of the General Department of Art Education. Ministry of Culture and Arts (In Persian). https://doi.org/https://elmnet.ir

[19]Mehr P., J. (1988). Master Hossein Taherzadeh Behzad. *Museums, No. 8* 12-23 (In Persian). https://doi.org/http://ensani.ir

[20] *Iranian Visual Arts Association*. Retrieved from http://iranvart.com

[21]Eftekhari, S., M. (2011). catalog honoring Professor Hadi Tajveidi Tehran, ". *General Directorate of Education, Publications and Cultural Productions* 1-12 (In Persian). https://doi.org/https://www.honar.ac.ir/index.aspx?pageid=3133&newsview=738

[22]Mirabol al- Qasemi., R. (2019). *Encyclopedia of the Islamic World, Hadi Tajveidi, volume 6*. Islamic Encyclopaedia Foundation (In Persian). https://doi.org/https://rch.ac.ir

[23]Kashfi, J. (1986). Iran's contemporary miniatures of tradition and innovation, old and new in a frame of fresh perspectives. *Art Quarterly, No. 11* 88-137 (In Persian) https://doi.org/http://ensani.ir/fa/article/115764

[24]Eftekhari, M. (2002). *Iranian Painting*. Zarrin and Simin (In Persian) https://doi.org/https://www.charsoohonar.com/%D8%A7%D9%86%D8%AA%D8%B4%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D8%AA/%D9%85%D9%86%D8%AA%D8%B4%D8%B1-%D8%B4%D8%AF%D9%87

[25]Padeshah., M. (1956). *Farhang Anandraj, Volume 1 under the supervision of Mohammad Debirsiaghi*. Khayyam (In Persian). https://doi.org/https://www.iketab.com

[26]Wearden., J. B. (2010). *Iranian textiles*. Victoria museum south Kensington. https://doi.org/https://sooremehrbookshop.ir/Products/37682
[27]www.aqajani.persiangig.com.
[28]Tajveidi., M. (1949). *Rabaiyat Hakim Omar Khayyam Neishaburi*. Amir Kabir (In Persian). https://doi.org/ https://noorlib.ir/en/book/view/34708
[29]Asadi Pasukhani, M. (2022). a comparative study of the works of viewing book illustrations and pottery motifs of the Seljuk period. *Karafan Magazine, No. 4* 407, 387 (In Persian) https://doi.org/https://doi.org/
[30]Esni Ashari., S. A., H. (2023). Image concept (sacred aura) in the Safavid Qandili mihrabi carpet according to the iconology method of Erwin Panofsky, . *Karafan Magazine, No. 4* 157-177 (In Persian) https://doi.org/10.48301/KSSA.2023.386266.2460
[31]Fakhr Islam., B., Mehmandost Ketler., R, Zia Khodadadian., M, & Dekht Mashoor, P. (2017). the presence of animals in Shahnameh with an approach to allegorical and symbolic role. *Quarterly Journal of Allegorical Research in Persian Language and Literature* 67-89 (In Persian). https://doi.org/ https://ensani.ir