پیش از هرچیز

اصولاً هنرپژوهی پاره‌ای از علوم اجتماعی اســت که هدف آن بازســازی شــرایط و گرایشهای هنر گذشته با اسناد و مدارک است و منظور از اسناد و مدارک، آثار هنری و نوشته‌هایی درباره این آثار هنری است. هنرپژوه در پی آن است که اطلاعاتی درباره آثار هنری گردآورد و از آنها برای فهم و ادراک اندیشــه هنری یک دوره بهره بجوید. او همواره در جستجوی واقعیتهاست تا بتواند با آنها به اهداف خود نزدیک شــود. مهم‌ترین مشغله ذهنی هنرپژوه آن است که چگونگی شکل‌گیری یک جریان هنری را دریابد. ازاین‌روی برای رســیدن به این چگونگی با فرایندهایی چون تحلیل بصری، ارزیابی اســناد مکتوب، بررســی زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی و حتی سیاسی، چگونگی تولید آثار هنری و ارزیابی علمی آنها سروکار دارد.

هنرپژوه همســان منتقد هنر، در ارزیابی آثار هنری با معیارهای زیر مواجه اســت: واقعیتهای موجــود، ارزش ابزاری آثــار (فواید و فایده‌مندی آنهــا)، ایدئولوژی زمانه، قریحــه ذاتی هنرمند و هنرمندان و وجوه زیبایی‌شناســی و حال و هوای آثار هنری، صداقــت هنرمند در تولید آثار اصیل، تکنیک و اصالت آثار هنری و اهمیت تاریخی آنها. اما از نظر هنرپژوه داوریهای جهت‌دار و ارزشی منتقدان هنر چندان ارزشمند نیستند. کار هنرپژوه وصف رابطه بین واکنش منتقد نسبت به اثر هنری، قاعده‌بنــدی منظم آن واکنش با کلمات و واژگان علمی و واکنش خواننده نســبت به آن کلمات و واژگان است. او با احساس و عواطف و شهود سروکار دارد و با این ابزار به ارزیابی اسناد و مدارک هنری می‌پردازد و جوابی منطقی و قابل دفاع را پیش رو می‌گذارد. بنابراین هنرپژوهی و نقد زیبایی را نمی‌توان از یکدیگر متمایز کرد و دو فعالیت جداگانه انگاشت؛ چون هنرپژوه حس منتقدانه خود را به کار می‌بندد و نتایجی را پیش رو می‌نهد که فراتر از واقعیتهای قابل اثبات است، نتایجی که در نهایــت بر ارزیابی کیفی آثار هنری اتکا دارد. نهایت تلاش هنرپژوه در آن اســت که بر پایه عینیت علمی کار کند؛ اما چون با آثار هنری ســروکار دارد احساس خود را نیز در ارزیابیهای عینی به کار می‌بندد تا به نقشی از واقعیت دست یابد.

نگارنده با این ذهنیت، کار پژوهش در هنر نگارگری و نقاشی ایران را شروع کرد. در حقیقت این کار در سال ۱۳۷۸ با پیشنهاد ساده گروه باستان‌شناسی در «سمت» به منظور تألیف کتابی درسی در باب نگارگری ایران شروع شد و با پیشرفت کار، مفاهیم و میدان پژوهش، پهنایی وسیع یافت و در نهایت به صورت کاری ده‌ساله در آمد و دامنه‌دار شد. شکافتن و شرح کردن هنرنگاری ایران چیزی نبود که به‌راحتی دستیاب‌تر باشد. نگارگری هنری است که سر راست از نظام حسی و عاطفی و فکری زندگی مردم ایران‌زمین مایه می‌گیرد و همپای زندگانی تاریخی مردم ایران دگرگون می‌شود و به ویژه با جنبه‌های ماورایی اندیشه ایرانی ـ اسلامی درمی‌آمیزد و متن زندگی روزمره را با بطن امر ماورایی پیوند می‌زند. نگارگری ایران با این دیدگاه، هنری است برساخته در باب هنر ـ از هنرمند و هنروز تا هنرپرور ـ و کمابیش مشترک میان آنها. با پیشرفت زمان دامنه این هنروزی و هنرپروری وسیع‌تر می‌شود و آرایشهای مفهومی و معنایی و وسایل هنرنمایی که جملگی از لوازم ذاتی بیان نقاشانه هستند، پیش می‌آید و جایگاه والایی در چشم هنرپروران می‌یابد و خود هنرپروران و دستگاه گرداننده آنها یعنی دربار و درباریان معیاری می‌شوند از برای مهندسی هنری هنرمندان به منظور فراهم آوردن اسباب بیان والای هنری و هموار کردن این راه پر مشقت به صورتی کامل‌تر و پیراسته‌تر. کندوکاوی برای یافتن و باز نمودن تمامی کنج و گوشه‌های این هنر، پژوهشگر را درگیر عوامل و منابعی می‌کند که بسیار گسترده و دراز دامن است و از منابع هنری ـ معماری و پیکرتراشی و هنرهای صناعی ـ گرفته تا منابع تاریخی، ادبی، جغرافیایی، جامعه‌شناسی و غیره را شامل می‌شود. از اینها گذشته، پژوهیدن چنین موضوعی که در همه پهنه‌های تاریخ این سرزمین حضور دارد، بازبینی و ارزیابی یافته‌های بصری و نوشتاری و سنجیدن بسیاری مسائل دیگر از سیاست و جامعه تا اقتصاد و مذهب و نظرورزیهای تحلیلی را می‌طلبد. شناخت این هنر و اهل هنر آن در درازنای تاریخ، اگر با آرایشی روشمند صورت نگیرد چیزی جز نوشته شکسته بسته و تقلیدی و خام نخواهد بود و چه‌بسا سرگردان‌کننده و گمراه‌کننده هم باشد.

هنر نسبتی بنیادی با ذات انسان دارد. پل زدن به این «نسبت بنیادی» آن هم در فضایی از نهفتگیها و پوشیدگیها، آکنده از دشواریهاست. ایهام، ایجاز و پیچیدگی اطلاعات منابع در باب این هنر، بر دامنه این نهفتگیها و پوشیدگیها دوچندان می‌افزاید و سختی و سنگینی کار را بیشتر می‌کند. از به هم جوشیدن و در هم تنیدن و روشن‌سازی این ابهامها و ایجازها بود که پژوهش حاضر فراز آمد و در میان آثاری که کمابیش در باب نگارگری ایران، در خارج و داخل منتشر شده، جواز حضور یافت و از هنر نگارگری آنچه درخور بود خرج کرد تا جهت‌نمای نگارگری ایران باشد. سهو و خطا و لغزش هم که جای خود دارد. در چنین کارها، داور نهایی زمان است.

پژوهش حاضر به اقتضای دوره‌بندیهای تاریخی، به نُه پاره و هر پاره به چندین فصل تقسیم شد؛ گرچه این پاره‌ها همواره از هم رنگ پذیرفته، اما برای سهولت کار و پرهیز از تکرار، هر کدام جامه‌ای جداگانه یافته و پس از خاتمه شماری تصاویر و منابع آن ثبت شده است. گفتنی است که این جامه، جامه یکپارچه و یکدستی است که برازنده قامت نگارگری ایران است. از آنجا که دایره زمانی این پژوهش طولانی بود، دستاوردهای آن نیز کارمایه‌های گوناگونی در پی داشت. دهها مقاله علمی ـ پژوهشی، چندین کتاب مستقل، شماری از طرحهای تحقیقاتی، از تجربه‌های جدید و مختلف این پژوهش بود که تاکنون انتشار یافته است.

در هر پارهٔ این پژوهش از دهها تصویر استفاده شده است؛ یافتن این تصاویر با کیفیتی مناسب از لابــه‌لای منابع پراکنده، به‌ویژه منابــع لاتین، همواره در حوزه توجه نگارنــده بود، زیرا افزون بر جنبه‌های آموزشــی، بر جاذبه و مطبوعیت زیبایی‌شناســی کار می‌افزود. با این رویکرد، تلاش شد تا تصاویر برگزیده آگاهی روشنی از سجایای نگارگری ایران پیش رو نهد.

از خصوصیــات بارز این پژوهش مستندســازی در متن اســت و بر همین بنیــاد، بیش از همه، به بازکاوی همه‌ســویه منابع اصلی و اصیل تأکید شد و شماری از منابع سبک‌مایه از دایره منابع کنار رفت. برای نگارنده مطالب نو و دســت یکم، اصل بود که از ســستی و کم‌دقتی تهی باشــد و پهنه شــناخت را بسط دهد. ازاین‌رو به حد کفایت و در حد دانش و اندیشه و قلم نگارنده از منابع فارسی، عربی، ترکی، انگلیسی، فرانسه و گاه آلمانی استفاده شد تا با شیوه‌ای بسنده به منابع دست اول ارجاع شود.

در ســاماندهی این پژوهش کســان زیادی در حقم یاری کردند. از معاونت محترم پژوهشی دانشگاه تهران تا مسئولان مُکرَّم سازمان «سمت» و فرهنگستان هنر که زیر بال این پروژه و شاخ و برگ آن را گرفتند، تشــکری ویژه دارم؛ بازگشت و بازبینی و اصلاح چندباره متن، نه تنها مسئولان محترم سازمان «سمت»، و ویراستاران محترم اثر، به ویژه سرکار خانم مریم ربانی و سرکار خانم پریوش طلائی که جناب آقای اسدالله معظمی گودرزی و حروفچین اثر، خانم محبوبه بدخشان‌فرد، صفحه‌آرای محترم جناب آقای هوتن زنگنه‌پور و نمایه‌ساز این اثر خانم پروانه خادمی را نیز رنجاند؛ سپاس از مدارا و تحملشان.

می‌گویند ارج معنوی اثر، اجر مادی آن را از نظر می‌اندازد؛ به امید این ارج معنوی.

ی ـ آژند

تهران، ۱۳۷۸ـ ۱۳۸۸

طرح مسئله

هنر نقاشی، در مفهوم سادهٔ آن، کاربست رنگ بر روی سطح دوبعدی از برای خلق تصاویر است. به سخن دیگر، هنر نقاشی درپی آن است که با خلق بعضی از قابلیتهای زیبایی‌شناسی با زبان بصری دوبعدی، عقاید و عواطف را بیان کند. نقاشی به مفهومی، ابزاری برای ارتباط از راه نمادهاست و از این نظر شبیه نوشتن کلمات است. تعامل بین نقاشی و نویسندگی به‌خصوص در فرهنگهای شرقی متداول است چون این دو هنر در فرهنگهای شرقی بیشتر متکی بر نمادها و بیان نمادین است و ارزشهای زیبایی‌شناختی هر دو هنر، در این صورت، با توجه به نمادها حاصل می‌شود. زیبایی‌شناسی نقاشی در شرق باستان، همچون شعر و تاریخ‌نگاری، در ارتباط مستقیم با کیفیت ادبی متن پدیدار می‌شود و یا اینکه زیبایی بصری صفحهٔ مکتوب از این طریق به دست می‌آید. ازاین‌رو نقاشی در ساحتی بالاتر از پیکرتراشی قرار می‌گیرد و پیوندی مستقیم با مصالح و مواد پیدا می‌کند.

عناصر زبان بصری در نقاشی یعنی اشکال، خطوط، رنگها، رنگ‌مایه‌ها و بافتها، به نحوی از انحا برای ایجاد حس حجم، فضا، حرکت و نور در روی سطح دوبعدی صورت می‌گیرد. این عناصر به منظور بازنمایی پدیده‌های واقعی و یا فراطبیعی با الگوهای بیانی درهم می‌آمیزد تا یک مضمون روایی را تفسیر کند و یا مناسبات بصری کاملاً انتزاعی را پدید آورد. اصولاً نقاش بر پایهٔ امکانات بیانی و محدودیتهای عناصر یادشده، رسانهٔ خاصی چون تمپرا، فرسکو، رنگ روغن، آبرنگ، مرکب، گواش و غیره و نیز شکل خاصی چون نقاشی دیواری، نگارگری، تذهیب نسخه‌ها و غیره را انتخاب می‌کند. انتخاب رسانه و شکل و نیز تکنیک خود نقاش درهم می‌آمیزد و تصویر بصری بی‌همتای او را متحقق می‌سازد.

در فرهنگهای بدوی که هیچ نوع تجربه‌ای از بابت کتابت نداشتند، بیان تصویری نقاشی، به لحاظ ارتباط تصویری، جای نوشتار می‌نشست، ارتباط تصویری در غارنگاریهای پیشاتاریخ کاملاً بر شفافیت و صراحت تصویر متکی بود اما نقاشی در مصر باستان شکلی کاملاً متمایز پیدا کرد و در مقام فنی متمایز و تجربهٔ زیبایی‌شناسی ویژه از نویسندگی جدا شد؛ البته نباید فراموش کرد که نویسندگی در فرهنگ بصری مصر دارای نمادهای مفهوم‌نگار و شماری از عناصر فیگوراتیو بود. منشأ مشترک این دو بُردار ارتباطی هنوز در بعضی از فرهنگها دیده می‌شود. در خطاطی اصولاً حروف الفبا را در یک نظم زیبایی‌شناختی به کار می‌گیرند و از آنها به گونهٔ عناصر آرایه‌ای استفاده و با متن ترکیب‌بندیهای تصویری ادغام می‌کنند. در نسخه‌های کهن، تذهیب با کتابت درهم می‌آمیزد و تصویرپردازی کتابها و رابطه و پیوند بین تصاویر متون منظوم و منثور حاکی از این ارتباط تنگاتنگ است.

اصولاً سنتهای فرهنگی باستان یعنی قبایل، مذاهب، صنوف، دربارهای شاهی و دولتها، بر نقاشی نظارت داشتند و در پدیداری تصاویر و موضوع آنها دخالت می‌کردند و حتی در تعیین کارکرد این هنر، اعم از آیینی، تزیینی، تعلیمی و تفننی آن نقشی قاطع بر عهده می‌گرفتند. نقاشان نه در مقام هنرمندان خلاق، بلکه پیشه‌ورانی به حساب می‌آمدند که در نقاشی مهارت داشتند؛ اما از دورهٔ رنسانس به بعد، در شرق و غرب، نقاش به معنی اخص کلمه که اثرش را رقم می‌زد و دربارهٔ طراحی و موضوع و تخیل خویش مستقلانه تصمیم می‌گرفت و با حامی و هنرپرور خود رابطه‌ای شخصی برقرار می‌کرد، ظاهر شد و پایگاه اجتماعی ویژه‌ای پیدا کرد.

این پایگاه اجتماعی نقاش، پابه‌پای تحولات اجتماعی و اقتصادی و حتی سیاسی، از سدهٔ نوزدهم به بعد دگرگون شد. بعضی از نقاشان نمایشگاههای فردی و مستقلانه راه انداختند و آثار خود را در معرض فروش قرار دادند و حمایت را در دوستداران هنر جستجو کردند. احتیاج به کسب بازار جای حمایتهای پیشین را گرفت و تأثیری درخور در هنرمند و آثار هنری او گذاشت. از این زمان به بعد، هنرمندان می‌توانستند در نگارخانه‌های تجاری و یا موزه‌های عمومی و حتی در نشریات ادواری درپی کسب مخاطب برای آثار هنری خود باشند. با تعمیق این فرایندها در جوامع شرق و غرب، عامل دیگری نیز پدید آمد و در پیشبرد آثار هنری هنرمند مؤثر افتاد یعنی ارائهٔ جوایز به آثار برجستهٔ هنری و یا عرضهٔ سفارشهای دولتی و صنعتی به آنها. به هر تقدیر، هنرمند در ایجاد زبان بصری خود آزاد بود و می‌توانست فرمهای جدید را تجربه کند و مواد و فنون غیرقراردادی را به‌کار گیرد؛ مثلاً شماری از نقاشان، سایر هنرها از جمله پیکرتراشی را با نقاشی درآمیختند تا به طرحهای انتزاعی سه‌بعدی دست پیدا کنند. بعضی نیز اشیاء واقعی را به گونهٔ کولاژ روی بوم نقاشی اجرا کردند و یا برای ایجاد قابها و قالبهای رنگین از امکانات الکتریکی بهره گرفتند. هنرمندان مفهوم‌گرا عقاید خود را به گونهٔ کاملاً شخصی در یک پروژهٔ غیرواقعی به نمایش گذاشتند. به‌هرحال تلاش برای بسط و گسترش مرزهای بیانی نقاشی به دگرگونیهای بین‌المللی آن انجامید. گفتنی است که در این تحولات جهانی و حرکتهای جدید نقاشی، نشریات هنری بین‌المللی، نمایشگاههای بین‌المللی و کانونهای هنری نقشی درخور داشتند و موجبات دگرگونیهای سریع عقاید هنری را فراهم می‌کردند.

طراحی در حقیقت فرایند گرافیکی نقاشی است. در بعضی از هنرها تمایز دقیق بین نقاشی و طراحی غیرممکن است. طراحی خواه مستقل و قائم به ذات به حساب آید و خواه مرتبط با یک اثر رنگ‌پردازی‌شده، به‌هرحال طرح و یا مرحلهٔ آغازین اثری را به نمایش می‌گذارد که بایستی رنگ‌پردازی شود و به صورت پردهٔ نقاشی مشخصی درآید. طراحی در هنرهای شرقی کاملاً در یک اثر نقاشی تمام‌شده قابل رؤیت است. طراحی در حقیقت آرایش و یا ساختار تصویر رنگ‌خورده را به نمایش می‌گذارد. اصلاً منبع نقاشی، طراحی است که با رنگ آکنده می‌شود. نمی‌توان مرزی را که در آن طراحی به پایان رسیده و نقاشی آغاز می‌شود، تعیین کرد. رنگ‌پردازانی چون سزان[1] معتقد بودند که نقاشی در حقیقت دنباله و استمرار فرایند طراحی است چون یک تکه رنگ دارای طول و دمگیرها (خطوط کناره‌نما) است و به تعریف فرم کمک می‌رساند. ازاین‌رو دربردارندهٔ هدف ساختاری است که از ویژگیهای طراحی محسوب می‌شود.

1. Cezanne

گفتنی اســت که در ایام باســتان، چه در شــرق و چه در غرب، بین جنبه‌های نظری هنرهای مختلف فرقی وجود نداشــت بلکه فرق در تکنیک و فنون آنها بود. پیکرتراشی و آثار معماری عملاً رنگ می‌خورد و عناصر رنگی در آنها اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کرد. شاید یکی از نمونه‌های برجسته، دیوارهای بابل و یا همدان باشــد که در آنها با کاشــیهای رنگین، نقش‌برجسته‌های پیکره‌ای را پدید آوردند. معابد هندی، آزتکها و مایاها آکنده از پیکرتراشــیهای رنگی بود. در غارهای بودایی آجانتا در نزدیکــی حیدرآباد هند، نقاشــی و پیکرتراشــی پابه‌پای هم رخ نموده و جلــوهٔ بصری ویژه‌ای به وجود آورده بود. از این نمونه‌ها پیداســت که نقاشی و پیکرتراشی دارای زمینه‌های مشترکی بودند. هر دو هنر با خلق تصاویر سروکار داشتند؛ و البته دامنهٔ تصویرپردازی در نقاشی وسیع‌تر بود. از اینها گذشــته، نقاشی و پیکرتراشی در همان قدم اول یعنی طراحی، نقطهٔ مشترک داشتند و از این نظر در مسیر تاریخ خود دگرگونیهای درونی زیادی را به لحاظ بصری و تکنیکی به نمایش گذاشتند.

ویژگیهــای سبک‌شــناختی این دو هنر در فرهنگهای مختلف وابســته به هــم بود و کارکرد بازنمایی و تزیینی آنها به هم شباهت داشت و با هم ترکیب یافته بود. بیشتر اتفاق می‌افتاد که پیکرتراش، نقاش هم بود و پیگیری او در یکی از این هنرها به بســط و گســترش هنر دیگری می‌انجامید. از اینها گذشــته، در هر دو هنر قالبهای مشابه وجود داشــت؛ مثلاً نقش‌برجسته با کم‌ترین عمق، مثل نقاشی، حس تورفتگی و برون‌زدگی در بیننده ایجاد می‌کرد. خود نقاشــی امکان داشــت مثل نقش‌برجسته دربردارندهٔ عناصر ســه‌بعدی باشد. شاید در این زمینه تنها فرقی که بین این هنر وجود داشت این بود که سه‌بُعدیت در نقش‌برجسته و پیکرتراشی با اجرا حاصل می‌شد درحالی‌که در نقاشی خطای چشم چنین جلوه‌ای را در نگرنده پدید می‌آورد. به هر تقدیر، شباهت و درهم‌تنیدگی این دو هنر به قدری بود که امروزه می‌توان بخشی از نقاشیهای یک دوره را در نقش‌برجسته‌کاریهای آن دوره باز جست. این مورد دست‌کم در باب دورهٔ هخامنشیان مصداق دارد؛ چون فقدان آثار بازماندهٔ نقاشی این دوره را می‌توان با مراجعه به نقش‌برجسته‌کاریهای آن جبران کرد.

رابطهٔ بین نقاشی و معماری به لحاظ پدیده‌های بصری بغرنج‌تر است. در معماری چشم با ترکیبی از سطوح و حجمهای رنگی سروکار دارد. رنگ طبیعی مصالح معماری بر پایهٔ گزینش زیبایی‌شناختی این مصالح بود، اما در بیشــتر اوقات پوششــی از رنگ این جلوه را پدیدار می‌کرد. گفتنی است که از منظر زیبایی‌شناسی، خود رنگ از مصالح ساختمانی محسوب می‌شد و از این لحاظ جزو اجزای اصلی معماری بود. از رنگ با اینکه برای جلوهٔ بعضی از عناصر معماری مثل تیرکها، کنارهٔ طاقگانها و قرنیزها استفاده می‌کردند ولی روی‌هم‌رفته بهره‌گیری از رنگ در یک عمارت کارکرد تصویری داشت. این مسئله زمانی اتفاق می‌افتاد که رنگ را در اجزاء درونی عمارت به‌کار می‌گرفتند.

دیوارهای اندرونی عمارت را اغلب با دورنماها و مناظر و گاهی نیز نقاشیهای فیگوراتیو تزیین می‌کردنــد و یک فضای خیال‌انگیز پدید می‌آوردند. زمانی هم برای تزیین آرایه‌ای دیوارها، آنها را به قابها و چهارچوبهای گوناگون تقســیم می‌کردند؛ البته گفتنی است که تزیین دیوارها همواره رابطه‌ای مســتقیم با فضای معماری عمارت داشــت و علایق و ســلایق و پایگان اجتماعی صاحب عمارت در پدیداری نقاشیهای اندرونی تأثیری درخور پیدا می‌کرد. قابل یادآوری است که حتی عمارات معمولی هم از آرایه‌های سادهٔ منقوش خالی نبودند.

اصولاً نقاشی دیواری از غرایز اولیهٔ انسانها برای تزیین محیط زندگی خود مایه می‌گرفت، ازاین‌رو دیوارهای منازل خود را با بیان عقاید و عواطف و اعتقادات و باورهای خود می‌آراستند. نمادها و تصاویر بازنمودی را از همان ابتدای حیات بشـر در روی کرهٔ ارض، از غارهای عصر یخبندان تا معابد، بر روی دیوارها و سـقفها و کف بناها نقش می‌زدند. گفتنی اسـت که برای نشان دادن اهمیت و کارکرد خاص عمارات، نقاشیهای دیواری را در بخش ویژه‌ای از اندرون آن، به گونهٔ نمادین، اجرا می‌کردند. ازاین‌رو این نقاشیها ارتباط مستقیم با اندازه، سبک و حال و هوای اندرونی عمارت و بالاتر از همه با نورپردازی و خطوط دید نگرنده داشت طوری که بین نگرنده و نقاشی دیواری رابطهٔ مناسبی پدید می‌آمد.

نقاشـیهای دیواری مقابر، معابد و مزارها معمولاً با تقسـیم‌بندیهای افقی و محورهای عمودی طراحی می‌شدند. این نقوش هماهنگی ویژه‌ای با اندرونیها پیدا می‌کرد و سطوح هندسی آنها هنرمند را قادر می‌سـاخت تا وقایع مختلف و نمادهای موضوع روایی را با دسـتی باز اجرا کند. در این نوع نقاشیها، بازنماییهایی از نوع معجزات، کرامات و روایات مذهبی جایگاه ویژه‌ای می‌یافت و نقاش از نهایت توانایی خود برای تأثیرگذاری در بینندگان بهره می‌گرفت.

در گذشته، تصویرسازی و نقاشی اغلب اوقات مترادف به‌کار می‌رفت، اما از سدهٔ هجدهم که هنر گرافیک سـامان یافت و به گونهٔ هنری مسـتقل تعریف شد، تصویرسازی معنایی دیگر پیدا کرد. متن و تصویرسـازی آن تقریباً از طلیعهٔ صنعت چاپ پدیدار شد و نخستین کتابهایی که تصویرسازی شد، کتبی با مضامین مذهبی بود. ویژگی توصیفی و روایی در این کتابها کاملاً آشکار بود. این کیفیت روایی زمانی شکل واقعی به خود گرفت که نقاش تلاش کرد تصاویر خود را با خطوط ساده طراحی کند و سپس آن را برای رنگ‌پردازی آماده سازد. آنچه تصویرسازی را از نقاشی متمایز می‌کرد، این خصلت روایی و توصیفی آن بود که گاهی مفهوم و یا بار اندیشه‌ای را بر دوش می‌کشید؛ البته تکنیک تصویرسازی را نیز که با چاپ و باسمه صورت می‌گرفت نباید از نظر دور داشت.

از نقاشـی دیواری که بگذریم، نگارگری هم از انواع دیگر نقاشـی بود که در غرب و شـرق به نوع ویژه‌ای از نقاشـی اطلاق می‌شـد. اصولاً نگارگری با آبرنگ اجرا می‌شـد و هنری بود که با کتاب سـروکار داشت. در این مفهوم، نگاره کلاً به معنای تصویرپردازی منقوش در نسخه‌های خطی بود. هنر نگارگری در بیشـتر فرهنگهای جهانی و به‌ویژه ایران وجود داشت و همواره با هنر کتابت یا خطاطـی همراه بود. در حقیقت می‌توان اذعان داشـت که هنرهای تصویر، تذهیب، تحریر (کتابت)، تجلید و گاهی تشـعیر دست‌به‌دسـت هم می‌داد و هنر کتاب‌آرایی را پدید می‌آورد. اهمیت تکنیک نگارگری به قدری بالاست که آن را نمی‌توان در زمرهٔ هنرهای دستی به حساب آورد و چون این هنر در رواج کتابها و تبادل آراء و عقاید آمده، در آنها نقشـی در خور داشـت و از طرف دیگر در رواج سـایر رسـانه‌های نقاشـی مؤثر بود. نگارگری را می‌توان طبقهٔ متمایزی از نقاشی بر شمرد که در آن چهره‌گشایی، منظره‌پردازی، پیکرنگاری در نهایت دقت و ظرافت صورت می‌گرفت. هنر نگارگری با اجرای قلم‌سـیاه مرکبی و یا آبرنگ‌کاری بر روی کاغذهای ابریشـمی و یا انواع کاغذهای دیگر، سنتی در جهان اسلام و به‌خصوص ایران پدید آورد که تا به روزگار ما کشیده شده است. موضوعات اصلـی این هنر در مضامین مذهبی، تاریخی، علمی ـ طبی و نجوم ـ حماسـی و تغزلی و غیره خلاصه می‌شـد. این مضامین با آبرنگ همراه با طلاافشانی بر روی کاغذ اجرا می‌شد. طراحی آن با قلم‌موی

ظریفی صورت می‌گرفت. منظره‌پردازی همراه با جزئیات معماری و پیکره‌های مختلف موضوع، از ویژگیهای اصلی هر نگاره محسوب می‌شد.

یک تابلوی نقاشی خواه با دوره‌بندی دقیق و خواه به طور مستقیم و با شیوهٔ تک مرحله‌ای به انجام می‌رسید، به‌هرحال آرمانها و فنون مربوط بدان نقشی قاطع در به کمال رسیدن آن داشت؛ مثلاً روش پر زحمت نگارگران در ریزه‌کاری و دقیقه‌پردازی یک نگاره همراه با طلاافشانی و کاربست مداد رنگی گران‌بها دوره‌ای از تأمل درونی و خودسازی روحی را در پی داشته است. حتی در ایام اخیر هم هنرمندان روش و تکنیکی را برمی‌گزینند که مناسب با روحیه و عملکرد آنها باشد. روش کار در نوع رابطه بین هنرمند و هنرپرور و امکانات طبیعی مورد لزوم در مصالح کار تأثیری درخور داشت؛ مثلاً مسائل و مشکلات مربوط به نقاشی دیواری از جمله زاویه دید و نگاه نگرنده، اندازه، سبک و امکانات اندرونی عمارت، با آماده‌سازی طراحیها و گاهی با بهره‌گیری از پیکرکهای مومی و یا الگوهای مناسب اندرونی حل می‌شد. حتی شاگردان نیز در تکامل یک اثر هنری پاره‌ای از تکنیک کار را تشکیل می‌دادند و مثلاً در اجرای طراحیها و مطالعات استاد راجع به موضوعی خاص، به یاری او می‌شتافتند.

اصولاً نیروهای سیاسی، مذهبی و قبیله‌ای تأثیری چشمگیر در کیفیت موضوعات نقاشی داشتند. الگوها و نقوش سنتی در جوامع شرقی تا سدهٔ هجدهم استمرار داشت. اما در جوامع غربی، مضامین و تصاویر به‌ویژه از دورهٔ رنسانس به بعد تحت تأثیر فرایند فلسفی اومانیسم قرار گرفته و هنرمند دقت عینی و تحقیق علمی را مطمح نظر قرار داد. اگر ما موضوعات و مضامین نقاشی را به طور کلی در فرهنگهای بشری در نظر بگیریم به جمع‌بندی و طبقه‌بندی زیر می‌رسیم. نقاشی آیینی که در قالبهای مختلف خود به رابطهٔ بین انسان و خدا می‌پرداخت. این نوع نقاشیها بیشتر در معابد، مساجد، کلیساها، پرستشگاهها، آرامگاهها و امامزاده‌ها جلوه یافته است. در نگارگری ایران شاید مهم‌ترین نمونهٔ نقاشی آیینی در معراج‌نامه‌ها متبلور شده باشد که در آنها عروج پیامبر اسلام همراه جبرئیل، فرشتهٔ مقرب و سایر فرشتگان به آسمانها و دیدار وی از بهشت، دوزخ و برزخ تصویرپردازی شده است.

نقاشی روایی نوع دیگر نقاشی است. نقاشی روایی در حقیقت از درون نقاشی مذهبی و آیینی سر برکشید و مضامین حماسی و تغزلی و غیره را دربرگرفت. در این نوع نقاشی روابط عاطفی و جسمی بین پیکره‌ها با بیانی شفاف تصویر می‌شد و بیننده در آنها می‌توانست جلوه‌های زندگی زمینی را مشاهده کند. شاید بتوان اوج دستاوردهای نقاشی روایی را در نگاره‌های ایرانی و طومارهای چینی پیدا کرد. نگاره‌های *شاهنامهٔ* فردوسی در قلمرو حماسه و نگاره‌های خمسهٔ نظامی در حوزهٔ مضامین عاشقانه یاد کردنی است.

از انواع دیگر نقاشی به لحاظ مضمون، چهره‌نگاری و یا به تعبیر متون هنری کهن ایران «چهره‌گشایی» و به تعبیر متون دورهٔ قاجار «شبیه‌سازی» است. چهره‌نگاری از مهم‌ترین دستاوردهای هنر نقاشی بود که در بیشتر فرهنگهای جهانی پایگاهی درخور داشت. در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم با اختراع دوربین عکاسی، چهره‌نگاری اعتبار خود را از دست داد و نقاشان از این زمان به بعد درپی نوع دیگری از چهره‌نگاری که حال و هوا و درونیات صاحب چهره را بیان کند، برآمدند.

موضوعات روایی تمثیلی هم گاهی در نقاشی راه پیدا کرد و سمبولیسم یا نمادگرایی را در آن پدید آورد. در نگارگری ایران نمادگرایی از نوع عرفانی از سدهٔ نهم به بعد متداول شد و بعضی از هنرمندان از نمادهای مذهبی و عرفانی در آثار خود بهره گرفتند.

نوع دیگر نقاشی، تصویرپردازی از صحنه‌های روزمرهٔ زندگی بود. شاید بتوان صحنه‌های شکار و صحنه‌های آیینی پیکره‌های صخره‌نگاریهای پیشاتاریخ را از کهن‌ترین آثار نقاشی از صحنه‌های روزمرهٔ زندگی دانست. صحنه‌هایی از حیات بومی و زراعی و مجالس ضیافت، رقص و پایکوبی و موسیقی از موضوعات گوناگون نقاشی صحنه‌های روزمرهٔ زندگی، از آغاز تاریخ تا به امروز، برشمرده می‌شود. در نقاشیهای طوماری آسیای شرقی صحنه‌هایی از زندگی درباری، فضاهای شهری و حیات روستایی ثبت شده است. شاید نخستین هنرمندی که به صحنه‌های زندگی روزمره در نگارگری ایران توجه کرده، بهزاد باشد. در تشعیرهای هفت‌گانهٔ *دیوان* سلطان‌احمد جلایر، صحنه‌های زندگی روزمره با مفاهیم عرفانی آمیخته شده است.

منظره‌پردازی به‌ویژه از سدهٔ هجدهم میلادی به بعد، از انواع نقاشی شد که شماری از هنرمندان در آن تبحر پیدا کردند و منظره را من‌حیث منظره ارج نهادند و به بازنمایی آن پرداختند. اصولاً مناظر آرمانی از موضوعات نقاشی دیواری ایام باستان محسوب می‌شد. این نوع نقاشی به‌ویژه در آسیای جنوب شرقی سنتی دیرینه پدید آورد که در آن منظره‌پردازی از فصول چهارگانهٔ سال جایگاهی ویژه داشت و این مناظر گاهی مفاهیم روحانی و معنوی پیدا می‌کرد. در نگارگری ایران منظره من‌حیث منظره، چندان مطمح نظر نبود بلکه منظره در خدمت نگاره و عناصر دیگر آن قرار داشت. منظره در شرق ارتباطی مستقیم با مفاهیم ماورایی طبیعت پیدا کرد و با این مفاهیم وارد تصویرگری آن شد.

از انواع دیگر نقاشی می‌توان به طبیعت بی‌جان اشاره کرد. نقاشی طبیعت بی‌جان در نقاشیهای غربی به گونهٔ پاره‌ای از طراحی ظاهر می‌شد؛ اما از سدهٔ هفدهم به بعد نقاشی طبیعت بی‌جان به طور مستقل پدیدار شد. گفتنی است که این نوع نقاشی از سنتهای جاافتادهٔ نقاشی آسیای جنوب شرقی بود. در نقاشی طبیعت بی‌جان شراب، آب و نان نمادی از مصائب مسیح محسوب می‌شد؛ هدف از نقاشی گلها و میوه‌ها متبادر کردن فصول در ذهن بود؛ اسکلت، ساعت شنی و شمع ناپایداری زندگی را نشان می‌داد.

از روزگار باستان، حیوانات و پرندگان موضوعات جذابی برای نقاشی محسوب می‌شدند و گاهی حالت نمادین پیدا می‌کردند. در صخره‌نگاریهای غارهای پیشاتاریخ و یا در بعضی از مقابر و پرستشگاههای باستانی، تصاویر حیوانات در قیاس با پیکره‌های انسانی نماد نیروهای طبیعی بودند. در نگارگری ایران جانورسازی تکنیک خاصی داشت که بیشتر هنرمندان این تکنیک را تجربه می‌کردند. بالاتر از همه گل و مرغ‌سازی، به سبب جذابیت طبیعی و یا مفاهیم نمادی، در نگارگری نوع ویژه‌ای را پدید آورد و به‌خصوص در مکتب اصفهان و نقاشی دورهٔ قاجار به اوج خود رسید.

در نقاشی انتزاعی، عقاید، عواطف و احساسات بصری از طریق خطوط، اشکال، رنگها و بافتها ظهور می‌یابند که هیچ نوع ارزش و مفهوم بازنمودی ندارند. ازاین‌رو موضوع یک نقاشی انتزاعی، طرحی در باب روند خلاقهٔ خود نقاشی و یا راجع به عناصر فرمی آن است که با هم‌کناری

رنگها و شـکلها و حرکتها و تنش بین آنها پدید می‌آید. نقاشـی انتزاعی گاهی فراتر از ممارسـت و تجربهٔ فرمهای بصری رفته و احساسات و عواطف بیننده را با خطای باصره در باب شکلها و رنگها به بازی می‌گیرد و در او حالات شادی، غم، آرامش و یا دغدغه به وجود می‌آورد.

نقاشی به لحاظ فرم، تقسیماتی دارد که نقاشی دیواری، نقاشی کارگاهی، نقاشی روی تخته، نگارگری، تذهیب نسـخه‌ها یا کتاب‌آرایی، نقاشی طوماری، چاپ سیلک، نقاشی تمام‌نما (از جمله دورنماسازی)، نقاشی مفهومی و نقاشی اطواری و غیره از آن جمله‌اند. از اینها گذشته تمپرا، فرسکو، رنگ روغن، آبرنگ، مرکب، گواش، موم رنگ، کازئین و غیره از واسطه‌های رنگی نقاشی به حساب می‌آیند و هنرمندان با مقتضیات اثر هنری از آنها بهره می‌گیرند. غیر از اینها، پاسـتل، پاستل روغنی، لاکی، نقاشی ماسه‌ای، کُلاژ و غیره هم در زمرهٔ واسطه‌های رنگی نقاشی برشمرده می‌شوند.