

مطالعه‌ی تطبیقی ویژگی‌های بصری آثار هنری ماتیس و نقاشی مکتب هرات

هادی مؤمنی، سیده رقیه حسینی اشلقی

دکترای پژوهش هنر، عضو هیئت علمی پژوهشکده‌ی فرهنگ هنر و معماری جهاد دانشگاهی
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد تهران مرکزی

چکیده: نقاشی ایرانی و آثار هنری ماتیس شباهت‌های فرمال و ساختاری بسیاری به هم دارند، هرچند از لحاظ محتوایی از هم فاصله دارند و متفاوت‌اند، این فاصله‌ی محتوایی ناشی از گفتمان‌هایی است که این دو جریان در آن شکل گرفته‌اند، نقاشی ایرانی زائیده‌ی گفتمان ایرانی اسلامی و همبسته با ادبیات و عرفان ایرانی است ولی نقاشی‌های هنری ماتیس نشان از جهان معاصر غرب دارند با تمام آزادی‌های فردی و دغدغه‌های جسمانی و ماتریالیستی. نگارنده در این پژوهش می‌کوشد با تحلیلی تطبیقی و با تکیه بر شباهت‌ها به بازخوانی نزدیکی‌های این دو جریان بپردازد. به‌طور کلی سؤال اصلی مقاله این است که شباهت‌های نقاشی ایرانی و نقاشی‌های هنری ماتیس در چه ویژگی‌های است؟ و فرضیه‌ی پژوهش هم این ایده را دنبال می‌کند که جهان بصری نقاشی‌های ماتیس بسیار نزدیک به جهان نگارگری (مکتب هرات/کمال‌الدین بهزاد) است. روش این تحقیق کیفی و جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای بوده است.

واژگان کلیدی: نقاشی ایرانی، مکتب هرات، هنری ماتیس، تحلیل تطبیقی. ساختار بصری

مقدمه

روش تحلیل تطبیقی می‌تواند این کمک را به پژوهشگران کند تا بل بتوانند جهان‌های مختلف را به هم نزدیک کنند و در این نزدیکی وضعیت‌های را روشن کنند که تا قبل از دیدها پنهان بوده است. نگارنده در این پژوهش می‌کوشد دو جهان تصویری را باهم انطباق دهد که در نگاه اول بسیار از هم دور هستند، اما با کمی جستجو و با استفاده از روش‌شناسی می‌توان عناصر بصری و ساختار تجسمی را در هر دو آن‌ها مشاهده کرد که از بسیاری جهات به هم نزدیک هستند و باهم شباهت دارند. در یک طرف نقاشی ایرانی با تأکید بر مکتب هرات و نقاشی‌های کمال‌الدین بهزاد وجود دارد و در سوی دیگر نقاشی‌های هنری ماتیس نقاش پرآوازه‌ی اروپایی. باینکه نقاشی ایرانی در زمینه معنوی ایرانی اسلامی و در خدمت کتابت و زیر نظر دربار شکل گرفته است و کاملاً متفاوت با

زمینه‌ای است که آثار هانری ماتیس در آن به وجود آمده اند اما می‌توان ویژگی‌های صوری و بصری، تجسمی بسیاری را در هر دو به نظاره نشست. نگارگری ایرانی در آثارش نوعی معنویت را با بازی نور، سطح، رنگ، خط ایجاد کرده است که می‌شود گفت به شکلی مدنظر هانری ماتیس هم بوده است؛ اما ماتیس انسان دوران معاصر است، دوران فناوری و صنعتی شدن، دورانی که چرخ‌دنده‌های فناوری انسان‌ها را از خود بیگانه کرده است. ماتیس با بازگشت به نقاشی ایرانی و هنر شرق کوشیده به شکل خاص خودش این معنویت از دست‌رفته را دوباره زنده کند. از این‌رو ظهور عواطف انسانی و حرکت به سمت نوعی معنویت در نقاشی شیوه‌ی بیانی او را بسیار خاص و یکه کرده است. ماتیس می‌کوشید نقاشی خلق کند که در بینندگانش ایجاد آرامش کند و حالاتی معنوی‌ای را برای آن‌ها بیافریند. مهم بودن ماتیس به این دلیل است که او در دورانی به این ایده‌ها رجوع کرد که اروپا دو جنگ جهانی را پشت سر گذاشته بود و به شکلی درد و رنج بسیاری گریبان مردمانش را گرفته بود. ماتیس در جستجوی آزادی‌های بشری رنگ را از حالات توصیفی خارج کرد و مبتنی بر نگارگری ایرانی اصل شباهت سازی را به پرسش کشید و همچنین پرسپکتی و رنسانسی را هم از بین برد و با نگاهی کودکانی به جستجوی معنویتی از دست‌رفته پرداخت.

"شرق ما را نجات داد" این جمله‌ی معروف ماتیس را در کتاب‌های مختلف خوانده‌ایم اما کمتر پژوهشگری توانسته اطلاعات دقیق و جامع و کاملی از نوع تأثیرپذیری ماتیس (نقاش مکتب فوویسم/قرن بیستم) از هنر شرق را در اختیار پژوهشگران قرار دهد. نگارنده در این پژوهش دست به کوششی زده تا با جستجوی شباهت‌های بصری تجسمیو بالکوبرداری از روش مطالعه‌ی تطبیقی بنیان‌های بصری جمله‌ی "شرق ما را نجات داد" را جستجو کند. با نگاهی به شباهت‌هایی که در این پژوهش بین نقاشی ایرانی (مکتب هرات کمال‌الدین بهزاد) و آثار ماتیس برجسته شده است می‌توان این رد عظیم نقاشی ایرانی را بر هنر اروپایی دنبال کرد.

به سوی مطالعه‌ی تطبیقی

نقاشی ایرانی و آثار ماتیس شباهت‌های فرمال و ساختاری بسیاری به هم دارند، هرچند از لحاظ محتوایی از هم فاصله دارند و متفاوت‌اند، این فاصله‌ی محتوایی ناشی از گفتمان‌هایی است که این دو جریان در آن شکل گرفته‌اند، نقاشی ایرانی زائیده‌ی گفتمان ایرانی اسلامی و همبسته به ادبیات و عرفان ایرانی است ولی نقاشی‌های هانری ماتیس نشان از جهان معاصر غرب دارند با تمام آزادی‌های فردی و دغدغه‌های جسمانی ماتریالیستی. در ابتدا برای اینکه روشن کنیم این شباهت ساختاری بین نقاشی ایرانی و آثار ماتیس از کجا سرچشمه می‌گیرید نگاهی می‌اندازیم به تأثیرپذیری هانری ماتیس از هنر شرق.

به‌طور کلی می‌توان گفت هنر اروپایی قرن‌ها زیر سیطره‌ی نوع نگاهی به جهان بوده است که در نقاشی آن را نقاشی دید فریب می‌نامند، از دوره‌ی رنسانس به این‌سو نقاش به بازنمایی جهان عینی می‌پرداخته و قرن‌ها دغدغه‌ی اصلی هنرمندان توجه هر چه بیشتر به عینیت و عینیت‌گرایی بوده است. بوم نقاشی پنجره‌ای بود رو به جهان و هرچقدر نقاش می‌توانست بهتر این جهان عینی را بازنمایی کند در جایگاه بالاتری نسبت به دیگران قرار می‌گرفت. در قرن ۱۹ با نقاشانی مثل ترنر و مونه اولین قدم‌ها در نقد این نوع نگاه به جهان و نقاشی برداشته شد. آن‌ها می‌گفتند نقاش نباید برده‌ی طبیعت باشد و فقط جهان عینی را نمایش دهد، حالا دیگر داشت کم‌کم حرف از نقاش فعالی زده می‌شد که فقط دغدغه‌اش ثبت جهان واقعی نبود، چراکه دوربین عکاسی بهتر از نقاش قادر بود آن را به انجام برساند. از سوی دیگر پایه‌های انسان‌محور رنسانس که همه‌چیز را از دید انسان می‌دید و عقل و خرد انسان را محور همه‌چیز می‌دانست- پرسپکتیو هم بر اساس همین الگو پدید آمد- داشت سست می‌شد، چراکه انسان‌گرای رنسانس در ادامه‌ی

خود دو جنگ جهانی را به وجود آورده بود و حالا دیگر محل تردید بود. انسان دانای کل دکارتی که گمان می‌کرد اشرف مخلوقات است و تمام کهکشان‌ها دور او می‌چرخند زیر سؤال رفته بود. در سال‌ها کشف‌شده بود که خورشید دور زمین نمی‌چرخد و این امر از قداست زمین کم کرد، دیگر با اندیشه‌های کوپرنیک همگان به این نتیجه رسیده بودند که زمین سیاره‌ی کوچکی است در دل صدها سیاره و حتی سیاره‌های بزرگ‌تر از خودش و دور خورشید در گردش است. نکته‌ی بعدی کشف ناخودآگاه فروید بود. فروید روانکاو اتریشی بعد از مطالعات بسیار به این نتیجه رسید که در پس خودآگاه ما ناخودآگاهی وجود دارد که خیلی از رفتارهای ما ناآگاهانه توسط آن تقویت می‌شوند، تصور این امر حتی برای دکارت امکان‌پذیر نبود چراکه او اعتقاد داشت عقل انسان معیار و محور همه چیز است و می‌تواند همه چیز را شناسایی کند. این تصور دکارتی با کشف فروید فروریخت. انسان تبدیل شد به موجودی که سرچشمه‌ی خیلی رفتارها و حالت‌های خودش را نمی‌داند و از آن‌هایی خبر است. سائق‌ها و امیال روانی ما هستند که زندگی ما را پیش می‌برند. از سوی دیگر فردریش نیچه فیلسوف آلمانی تصور و ذهنیت ما را نسبت به حقیقت تغییر داد چراکه معتقد بود باید بار دیگر و از نو به ارزش‌گذاری ارزش‌ها پردازیم. باید چیزهای تثبیت‌شده و به نظر حقیقت‌های مطلق را زیر سؤال ببریم. نیچه با گره زدن حقیقت به زبان دریچه‌ی تازه‌ای پیش چشم انسان گشود. او معتقد بود جهان ما زبان است، ما از کلمات استفاده می‌کنیم و کلمات اندیشه‌های ما هستند، لوگوس در معنای یونانی هم‌زبان است و هم عقل، عقل و زبان یکی است، اما به‌راستی زبان چیست؟ لشکری از کلمات و استعاره‌ها. بعدها زبان‌شناسی به این نکته رسید که بین کلمات و چیزها هیچ رابطه‌ی منطقی وجود ندارد و فقط قراردادهای هستند که باعث شکل‌گیری ساختار زبان و از طریق آن ایجاد معنا در ذهن انسان‌ها می‌شوند. نیچه بحث مهم‌تری هم دارد که بسیار به کار این مقاله می‌آید، "پرسپکتیویسم". نیچه با طرح پرسپکتیویسم به این نتیجه رسید که جهان و اتفاقاتش چیزی نیست جز تفسیرهای ما از آن؛ و هرکسی بر اساس موقعیت فرهنگی اجتماعی، سیاسی و نوع رشد و دوران و کودکی و تجربیاتش چیزها و اتفاقات را تفسیر می‌کند. پس با این ایده نیچه به شکلی "حقیقت" را به پرسش می‌گیرد. حقیقت وجود ندارد، تفسیرهایی از حقیقت وجود دارد. ما هرکدام از انسان‌ها بر اساس پرسپکتیویسم خود _شکل زندگی_ چیزها را برای خودمان معنا می‌کنیم. نیچه می‌گوید انسان‌ها سه مرحله را پشت سر گذاشته‌اند، این سه مرحله را می‌توان در تاریخ هنر ردیابی کرد تا به اندیشه‌های ماتیس رسید. دوران شتر، دوران شیر، دوران کودکی. این آن سه مرحله است که نیچه از آن‌ها یاد می‌کند. دوره‌ی شتر دوره‌ای است که انسان‌ها بار سنت‌ها را بر دوش می‌کشند؛ آنکه پرسش را پیش بکشند و بخواهند تغییری ایجاد کنند. دوران پیشا مدرن یعنی قبل از رنسانس را می‌توانبر همین اساس بازخوانی کرد. دوره دوم دوره‌ی شیر است، دوره‌ی شیر دوره‌ی پرسشگری و نپذیرفتن است شاید بشود رنسانس را بر همین اساس دسته‌بندی کرد؛ و دوره‌ی سوم یعنی دوران کودکی دوران معاصر است. کودکان انگار برای اولین بار به همه چیز نگاه می‌کنند و هر چیزی برایشان جذابیتی خاص و بازی گونه دارد. نگاه کودکان لحظه‌ی اول آفرینش است. هر چیزی را می‌توان دوباره ساخت و با آن بازی کرد، بازی و اهمیت آن در دنیای کودکان در هنر دوران مدرن بسیار تأثیرگذار می‌شود. قبل از اینکه به ماتیس و نوع نگاه کودکان‌آین به جهان پردازیم؛ بحث قبلی‌ام را تمام می‌کنم. در واقع می‌توان گفت با اندیشه‌های فروید، نیچه، کوپرنیک، درک انسان از چیزها و خودش تغییر کرد. البته جنگ را شاید بیشترین تأثیرگذار در این میانه دانست. این اندیشه‌های قرن نوزدهمی باعث ایجاد تحولات عظیمی در دنیای هنر شد، امپرسیونیسم‌ها اولین انقلابی‌ها در این میان بودند و بعد از آن‌ها سزان، ونکوگ، گوگن (پست امپرسیونیسم‌ها) و در ادامه کوبیسم و فوویسم. کوبیسم‌ها می‌خواستند درک تازه‌ای از جهان و چیزها را پیش بکشند، آن‌ها درک سنتی از حقیقت که مبتنی بر تقلید از طبیعت و

بازنمایی چیزها و مبتنی بر مشابهت بود را زیرسوال بردند و سعی کردند جهانی یکه پیش بکشند. جهانی که دیگر هنرمند در مقابل آن منفعل نیست و فقط به بازنمای صرف آن نپرداخته است، بل جهانی که ساخته‌ی خود هنرمند است و حتی بسیار اوقات مشابهی در جهان واقعی ندارد. در این بین اما آنچه مدنظر این پژوهش است ساختار بصری و تجسمی این نوع از نقاشی هاست، اینکه چطور تخت بودن نقاشی اهمیت پیدا می‌کند و فرم و فضا یکی می‌شوند و پرسپکتیو رنسانسی کنار گذاشته می‌شود. همان‌گونه که در سطرهای قبل بدان اشاره شد هنرمند اروپایی خسته از آن‌همه دقت بازنمایی سعی می‌کرد جهان دیگری را مطرح کند برای همین گرایش به وجود آمد که در آن هنرمندان هنرهای حاشیه‌ای و کنار گذاشته‌شده را به فضای آکادمیک نقاشی کشانند، ونگوگ و گوگن متأثر از هنر ژاپنی بودند، پیکاسو ماسک‌های آفریقایی را در کارهایش به کاربرد و ماتیس رو به سمت شرق و نقاشی ایرانی آورد، این جمله‌ی ماتیس بسیار معروف است "شرق ما را نجات داد"؛ یعنی ماتیس اعتقاد دارد که نقاشی غربی به بن‌بستی رسیده بود که فقط گرایش به هنر ایرانی و هنر شرقی باعث شد دوباره جان بگیرد و اهمیت پیدا کند. این گرایش به نقاشی ایرانی در آثار ماتیس بسیار مشهود است و دلیل شکل‌گیری این تحقیق هم جستجو و تطبیق همین شباهت‌های صوری است. همان‌گونه که در ابتدای این بحث بدان اشاره شد، به دلیل گفت‌وگو (دیسکور) های مختلفی که سرچشمه یا آثار این دو جریان هستند از لحاظ محتوا و قصه تا حدودی زیاد افتراق هاست که به چشمی آید؛ اما وقتی به تحلیل صوری، بصری و ساختاری نقاشی‌های هم‌رسیم اشتراکات بسیاری به چشم می‌آیند. در ادامه با جز به جز کردن عناصر به این اشتراکات پرداخته می‌شود تا در نهایت با ارائه‌ی جدول این اشتراکات و افتراق‌ها مدون شود.

ماتیس با بررسی نقادانه میراث نوآوران نسل پیشین به چنین نتایجی دست‌یافت: کاربست رنگ ناب، همچون معادلی برای نور، تجسم فضا با بهره‌گیری از جلوه‌های مختلف رنگ‌ها، وضوح و سادگی خط‌های شکل ساز، سازمان‌دهی تصویر به مدد نیروهای ذاتی خط و رنگ. موضوع از طریق این هماهنگی صوری در پرده‌نقاشی، بیان هنری می‌یابد و این نوع هماهنگی قابل‌مقایسه با ترکیب اصوات در موسیقی است. بدین‌سان، پایه‌های زیبایی‌شناسی ماتیس ساخته شدند. او در سراسر زندگی هنری‌اش، خود را وقف تکمیل اصول این زیبایی‌شناسی کرد. در دهه ۱۹۱۰ و رنگ‌های ماتیس تا حدی خاموش شدند و نیز شکل‌های هندسی در کارش رخ نمودند، باین‌حال او چندان تحت تأثیر کوبیسم قرار نگرفت در عوض او با کشف ارزش‌های تصویری و تزئینی هنر خاورزمین، در جهت هدف خود به پیش رفت. (رید، ۱۳۹۰، ۳۳) سلسله پرده‌های زنان حرم‌سرا، مرحله کمال او در مقام یک استاد رنگ‌شناس را نشان می‌دهد. در دهه ۱۹۳۰ عنصر خط در کارش مهم‌تر شد. این تغییر را مثلاً در دیوارنگاره‌های رقص به‌روشنی می‌توان دید. در این نقاشی‌ها و در طرح‌هایی که با بریده‌های کاغذ رنگی ساخت، ساده‌سازی شکل‌ها و صرفه‌جویی در گزینش رنگ به نهایت رسید. از نظر ماتیس آنچه بیش از همه در رنگ به حساب می‌آید ارتباط هاست. رنگ‌ها زیبایی خاص خود را دارند که باید حفظ شود که در موسیقی سعی می‌کنیم صداهای ناب را حفظ کنیم. این مسئله سازمان‌دهی و ساختاری است که به حساسیت، زیبایی و تازگی رنگ حساس است. (فلام، ۱۳۸۹: ۲۸۷)

ماتیس از محدود هنرمندانی بود که جنبه‌های عقلانی و عاطفی را در هنر خود به هم آمیخت. او به هنری بیانگر و هدفمند اعتقاد داشت. از این لحاظ، او را می‌توان با اکسپرسیونیست‌های آلمانی مقایسه کرد (اگرچه حال و هوا و اسلوب کار او با آثار اکسپرسیونیست‌ها یکسره متفاوت است). در هنر ماتیس، صور بدوی بدون خشونت تشویش‌انگیز رخ می‌نمایند. نحوه به‌کارگیری رنگ و خط در نقاشی‌های او چنان است که هیچ‌گاه عمق معنای هنری و تصویری‌شان کاسته نمی‌شود. به اعتقاد او "فقط آن کسی

که بتواند عواطف خود را به طرز اصولی نظم دهد، هنرمند است." ماتیس به هنری متعادل، ناب، آهنگین، آرامش‌بخش و عاری از موضوع‌های گزنده و دلگیر می‌اندیشید. (پاکباز، ۱۳۷۹:۴۳)

مطالعه تطبیقی نگارگری ایرانی با نقاشی‌های هائری ماتیس

الف: نگارگری ایرانی و ویژگی‌های آن

تصاویری که در حوزه فرهنگ اسلامی به خصوص در سده‌های (۹- و ۱۰ هجری) (۱۵- و ۱۶ میلادی) به دست نگارگران ایرانی آفریده شده‌اند به دلیل خصوصیات و ویژگی‌های فنی و معنایی‌شان از سایر آثار تصویری مربوط به فرهنگ‌های دیگر کاملاً متمایزند.

نگارگری ایرانی تفاوتی اساسی و ذاتی با نقاشی طبیعت‌گرایانه اروپایی داشت و همچنین در اصول فلسفی و معیارها و قواعد زیبایی‌شناختی با هنر تصویری هند و خاور دور متفاوت بود.

عمده‌ترین ویژگی‌های نگارگری ایرانی را می‌توان چنین خلاصه کرد:

(۱) ویژگی بینشی:

نگارگری ایرانی یا خود صوفی و عارف بود یا زمینه‌ی فکری‌اش از طریق الفت با شعر و ادب فارسی به حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی پیوسته بود.

عرفا در تبیین سلسله‌مراتب وجود به عالم سه‌گانه‌ی معقول، محسوس و مثالی معتقد بودند. آنان عالم معقول را جایگاه روح، عالم محسوس را جایگاه ماده می‌دانستند. عالم مثال میان دو عالم معقول و محسوس قرار گرفته است و واقعیت مادی ندارد و صور برزخی (بازتابی از بهشت و دوزخ) در آن ظاهر می‌شوند. این صور را "معلقه" می‌نامیدند. بر این اساس معرفت نگارگری ایرانی هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبود بلکه می‌کوشید اصل و جوهر صور طبیعی را به تصویر درآورد.

به این ترتیب در نگاره‌ی او نه زمان و مکان معینی مجسم می‌شود نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می‌کند. کوه و درخت و آدم و پرنده او بیشتر صور نوعی "آرکی تاپ" هستند تا شکل‌های تقلیدشده از طبیعت. "حتی واقع‌گرایانی چون کمال‌الدین بهزاد، واقعیت را از طریق نشانه‌ها بیان می‌کنند."

(۲) ویژگی مضمونی:

نگارگری ایرانی با ادبیات فارسی پیوندی تنگاتنگ داشت. نه فقط ذهن نقاش با ذهن شاعر یگانه بود، بلکه نگارگر موضوع خود را عمدتاً از منظومه‌های حماسی و غنائی برمی‌گرفت. داستان‌های انتخاب‌شده ریشه در اساطیر و تاریخ کهن داشتند و رویدادها در دنیای خیال و افسانه رخ می‌داد؛ به عبارت دیگر آرمان فرهنگی و معنوی زنده‌ای که شعر فردوسی، نظامی و سعدی و حافظ و جامی را غنی می‌ساخت و در تصویر نگارگر ایرانی به زبان خط و رنگ بیان می‌شد.

اما این‌گونه نقاشی‌ها، "نقاشی روایی" نیستند؛ زیرا تصویرگرا از شرح وقایع خودداری می‌کرد و فقط به جوهر و عصاره‌ی مضمونی داستان می‌پرداخت. صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایرانی بر هم منطبق بودند؛ مثلاً شاعر شب را به لاجورد، خورشید را به سپر زرین، روز را با یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه‌ی گل و... تشبیه می‌کرد و نقاش می‌کوشید معادل تصویری این زبان استعاری را بیابد و به کار ببرد.

نگارگران به تدریج فهرستی از نقش‌مایه‌های قراردادی بر پایه‌ی مضمون‌های ادبیات غنائی و حماسی جمع کردند و آن را با مختصر تغییراتی طی سال‌ها به کار گرفتند.

۳) ویژگی ساختاری:

روش هنر نگارگری ایرانی، اساساً مغایر با ناتورالیسم بود و اصول و قواعد خاص خود را داشت. مهم‌ترین اصل در این نظام، اصل فضا سازی معنوی برای تجسم عالم مجازی است: که آن را می‌توان "فضای چند ساحتی" نامید زیرا هر بخش آن حاوی رویدادی خاص و غالباً مستقل است.

این فضا، فضایی سه‌بعدی نیست؛ یعنی از قواعد پرسپکتیو پیروی نمی‌کند. بلکه نموداری است از مجموعه‌نمایی که هم‌زمان از روبه‌رو و از بالا دیده شده‌اند. باین‌حال فضای دوبعدی ساده نیست و گاه تا حدی عمیق و سه‌بعدی به نظر می‌آید.

اصل مهم دیگر در نظام زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی اصل ارتباط درونی تصویر و متن است و خط عامل اساسی این پیوند به شمار می‌آید. در بهترین نگاره‌ها اندازه، تعداد و محل قرارگیری ستون‌ها و سطرهای جدا شده‌ی متن به‌طور دقیق محاسبه شده‌اند. نگارگر ایرانی: رنگ‌شناسی توانا بوده و از امکانات تزئینی و بیانی رنگ به بهترین نحو بهره می‌گیرد. او از سطوح رنگی تحت استفاده می‌کند. در رنگ‌بندی او هیچ رنگی به دلیل کمیت و کیفیتش جلوه‌ی رنگ دیگر را از بین نمی‌برد.

۴) ویژگی کارکردی:

نگارگر ایرانی عمدتاً تحت حمایت شاهان و امیران امکان فعالیت پیدا می‌کرد و هنر او نیز از دسترس همگان به دور بود. او در کارگاه‌های درباری در کنار دیگر هنرمندان به کار تصویرگری و کتاب‌آرایی می‌پرداخت؛ و او خود را موظف به حفظ سنت‌های دانست. نگارگری ایرانی گونه‌ای مصورسازی به شمار می‌آید.

۵) ویژگی فنی:

نگارگری ایرانی هنری بسیار ظریف است. نگارگر غالباً از سنین کودکی و نوجوانی زیر نظر استاد به کارآموزی می‌پرداخت و اصول و قواعد کار را مرحله‌به‌مرحله و با تمرین‌های پیاپی می‌پرداخت. آموختن طرز ساختن قلم‌موی باریک، ساییدن رنگ‌ها، مهره کاری، قلم‌گیری و رنگ‌آمیزی را از مقدمات ورود به این کار بود.

- استفاده از خطوط قلم‌گیری به‌جای به کارگیری سایه‌روشن

۲- استفاده از فضای نورانی بدون زاویه‌ی خاص

۳- به‌کارگیری رنگ‌های درخشان و تخت

۴- به‌کارگیری سطح و پرهیز از پرسپکتیو و نمایش عمق

۵- نمایش اشیاء از بهترین زاویه‌ی دید

ب: نقاشی‌های هانری ماتیسو و ویژگی‌های آن

ماتیس در قرن نوزدهم سبک فوویسم را به راه انداخت، این سبک نزدیکی‌هایی با سبک کوبیسم پیکاسو هم داشت و به شکلی شاید بتوان آن را از مشتقات کوبیسم هم نامید. رنگ ویژگی اصلی و تفاوت بین این دو جریان را می‌ساخت. البته خشونت کوبیسم و در هم شکستن فرم‌ها با فضا کمتر در فوویسم ماتیس به چشم می‌آید، ماتیس متأثر از هنر شرق نگاهی شاعرانه به جهان داشت و بزرگ‌ترین کارش هم این بود که رنگ گذاری واقع‌گرایانه و توصیفی را کنار گذاشت و به رنگ گذاری حسی و آزادانه روی آورد. عمده‌ترین ویژگی‌های نقاشی‌های ماتیس را می‌توان چنین خلاصه کرد:

(۱) ویژگی بینشی:

نقاشی‌های ماتیس بازتابی بودند از نوع نگاه هنرمند به زندگی. ماتیس تلاش کرد نقاشی را از تقلید و کپی‌برداری از طبیعت فراتر بدهد و با رویکرد و نگرش به جهان کودکان به شکل نوآورانه‌ای تحولاتی را در جهان نقاشی ایجاد کند. او می‌خواست نقاشی‌اش در مخاطب ایجاد آرامش کند و می‌کوشید به معصومیت نگاه کودکان بازگردد. نباید تأثیرات دو جنگ جهانی را در این نگرش نادیده گرفت. چراکه به شکلی سبک ماتیس اعتراضی بود به فرهنگ حاکم اروپایی که خود را برتر از دیگر قاره‌های دانست و برای نو شدن باید همه مسیر آن را پی می‌گرفتند و تقلید می‌کردند. این اروپا باوری به شکلی در آثار ماتیس فروریخت چراکه او با تأییراتی که از هنر شرق و نقاشی ایرانی می‌گرفت توانست وضعیت تازه‌ای را در نقاشی ایجاد کند.

(۲) ویژگی مضمونی:

نقاشی‌های ماتیس غالباً تصاویری بودند از زندگی روزمره، از طبیعت بی‌جان گرفته تا فیگورهای شرقی. از سوی دیگر گاهی ترکیب طبیعت و انسان را هم در آثارش می‌بینیم، زندگی شهری قرن نوزدهمی هم در آثار ماتیس بسیار به چشم می‌آید. بسیاری وقت‌ها هم به نقاشی نزدیکانش مثل همسرش می‌پرداخت. آنچه نقاشی‌های ماتیس را متفاوت می‌کرد نه مضمون‌های آثار بل فرم، ساختار و شیوه بیان او بود که باعث شده بود از ماتیس هنرمندی ماندگار بسازد.

(۳) ویژگی ساختاری:

روش نقاشی‌های ماتیس هم مثل هنر نگارگری ایرانی، اساساً مغایر با ناتورالیسم بود و اصول و قواعد خاص خود را داشت. مهم‌ترین اصل در این نظام، اصل فضا سازی برای تجسم عالم مجازی است: در این فضا گاهی مرز بین اشیا و فضا برداشته می‌شود و ما بیشتر از هر چیزی توجه مان به ساختار نقاشیو چگونگی شکل‌گیری آن جلب می‌شود نه موضوع. فضا در نقاشی‌های ماتیس اهمیتی بسیار دارد. این فضا در بسیار از آثار مثل نقاشی ایرانی، فضایی سه‌بعدی نیست؛ یعنی از قواعد پرسپکتیو پیروی نمی‌کند. بلکه نموداری است از مجموعه‌نمایی که هم‌زمان از روبه‌رو و از بالا دیده شده‌اند. باین‌حال فضای دوبعدی ساده نیست و گاه تا حدی عمیق و سه‌بعدی به نظر می‌آید.

ماتیس رنگ‌شناسی توانا بوده و از امکانات تزئینی و بیانی رنگ به بهترین نحو بهره می‌گیرد. او از سطوح رنگی تخت استفاده می‌کند. در رنگ‌بندی او هیچ رنگی به دلیل کمی است و کیفیتش جلوه‌ی رنگ دیگر را از بین نمی‌برد. این‌ها ویژگی‌های مشترک رنگ در نقاشی‌های ماتیس و نگارگری ایرانی است؛ اما در مورد نوع نگاه ماتیس به رنگ می‌توان گفت ماتیس تئوری‌های پیشین رنگ را تکرار نکرد و سعی کرد نوع بیان خاص خود را ایجاد کند. پس می‌توان گفت رنگ در آثار ماتیس بر اساس قواعد از پیش تعیین شده شکل نمی‌گیرند و بیشتر مبتنی بر احساسات هنرمند و وضعیت او در هنگام کشیدن اثر است؛ اما همه‌ی این‌ها می‌توان به نکاتی این‌چنین اشاره کرد که رنگ و نور در آثار ماتیس و نقاشی‌های ایرانی یکی هستند، یعنی ما در بسیاری اثر منبع نور مشخص

نداریم و نقاش بازی نور و رنگ را در سطح و ساختار کل کار مستتر کرده است. ویژگی آخری که می‌توان به آن اشاره کرد نوع کاهش غلظت رنگی است که هم در آثار ماتیس و هم نقاشی‌های مکتب هرات دیده می‌شود و این عمل باعث ایجاد نوعی تداخل نور و رنگ و روحی شدن رنگ می‌شود (همان: ۲۸۷).

۴) ویژگی کارکردی:

همان‌گونه که در بخش قبل گفتیم نگارگر ایرانی عمدتاً تحت حمایت شاهان و امیران امکان فعالیت پیدا می‌کرد و هنر او نیز از دسترس همگان به دور بود. او در کارگاه‌های درباری در کنار دیگر هنرمندان به کار تصویرگری و کتاب‌آرایی می‌پرداخت؛ و او خود را موظف به حفظ سنت‌های دانست؛ اما ماتیس بیشتر در خدمت فردیت خودش بود و برای سالن‌ها (مکانی که آثار فارغ از شاهان و حاکمان) در آنجا نمایش داده می‌شدند. این سالن‌ها که از قرن ۱۸ ایجاد شده بودند باعث شد بود که هنر از بند حاکمان و پادشاهان بگریزد و در خدمت فردیت هنرمند و تجربه‌گرایی‌های او دربیاید. در ادامه باز بر این نکته تأکید می‌کنم که گفتمان حاکم بر غرب متفاوت با گفتمان ایران اسلامی بوده است و نمی‌شود به راحتی این دو را در یک زمینه بازخوانی کرد. به همین دلیل نگارنده در این تحقیق بیشتر نگاهی ساختاری و صوری به نقاشی‌های این دو جریان داشته است نه محتوا و امثالهم.

۵) ویژگی فنی:

به‌طور کلی نقاشی‌های ماتیس شباهت‌های فنی بسیاری به نگارگری ایرانی دارد اگرچه از زمینه‌های متفاوتی برخاسته‌اند اما این شباهت‌ها را می‌توان به راحتی ردیابی کرد.

- استفاده از خطوط قلم‌گیریه جایبه کارگیریه سایه‌روشن

۲- استفاده از فضای نورانی بدون زاویه‌ی خاص

۳- به کارگیری رنگ‌های درخشان و تخت

۴- به کارگیری سطح و پرهیز از پرسپکتیو و نمایش عمق

۵- نمایش اشیاء از بهترین زاویه‌ی دید

ج: خط:

خط در نقاشی می‌تواند عنصر مهمی باشد، زیرا یک نقاشی با فضای رنگی نسبت به طراحی از محدودیت کمتری برخوردار است، رنگ و خط می‌توانند مکمل یکدیگر باشند.

وقتی هنرمند-هم نگارگر ایرانی هم هانری ماتیس غربی) عمداً خط را به عنوان خطوط محیطی در نقاشی در نظر می‌گیرد، خط از ارزش زیادی برخوردار می‌شود زیرا به وسیله تیره و ضخیم شدن آن تصویر مورد نظر مشخص می‌گردد. خط در آثار ماتیس سیال و شاعرانه (متأثر از نگارگری ایرانی) به کار برده می‌شود و در بسیار از آثارش خط علاوه بر دورگیری فیگورها و اجسام نقشی بیانی و حسی هم دارد. خط در دست ماتیس کوچک‌ترین عواطف روحی‌اش را نمایش می‌دهد و تأثیر عمیقاً روانی و آرامش‌بخش بر بیننده دارد.

در نقاشی ایرانی هم خط ارزش بسیاری دارد. ویژگی‌هایی که نگارگران مکتب هرات بخصوص کمال‌الدین بهزاد در آثارش به کار برد منجر به ایجاد سبک اصفهان شد که مهم‌ترین ویژگی‌اش استفاده سیال از تیرگی روشنی‌های خطوط بود. در مکتب هرات خط از

یکسو برای دورگیری به کار برده می‌شد از سوی دیگر نقش بیانی و ارمش بخش داشت. مبنا و بنیان خط در هر دو (نقاشی‌های ماتیس و نگارگری ایرانی) مبتنی بر شکل دایره بود؛ و این حالت دورانی هم همخوان با ایده‌های ایرانی اسلامی بود (دایره و منحنی‌ها نقش بسیاری در هنرهای ایرانی اسلامی دارد، چه در ادبیات که وزن و قافیه و ردیف این دایره را می‌سازد، چه در موسیقی سنتی و چه در معماری و خوشنویسی) و به شکلی ریشه در عرفان ایرانی اسلامی داشت. این منحنی‌ها در آثار ماتیس هم حضوری چشم‌گیر داشت.

نقش خط در نقاشی ایرانی و نقاش‌های هانری ماتیس

۱- شکل‌ها و فضاها را از یکدیگر جدا می‌سازد.

۲- جایگزین سایه‌روشن و حجم می‌شود.

نگارگر ایرانی با استفاده از کندی و تندی خط، شکل‌ها و فضاها را از یکدیگر جدا می‌سازد. بدین گونه که خطوط اصلی و سایه‌دار را ضخیم و پررنگ‌قلم‌گیری کرده و شکل‌هایی را که دارای نقش کم‌تری هستند با خطوط فرعی و یا نازک‌تر و کم‌رنگ‌تر قلم‌گیری می‌شود. البته لازم به ذکر است که قلم‌گیری در آثار ماتیس بسیار آزادانه‌تر از نقاشی ایرانی است؛ و نقش بیانی حسی بیشتری را هم بر دوش می‌کشد. نکته‌ی دیگری که می‌توان بدان اشاره کرد جنبه نمادینی است که برخی اوقات نقاشی ایرانی به سمت آن حرکت می‌کند به‌طور مثال نوع استفاده از خط در شکید دو درخت یکی درختی جوان و دیگری درخت پیر. استفاده از خطوط در کشیدن هر کدام از این درخت‌ها با دیگری متفاوت است. ماتیس هم از این ویژگی خط‌ها در برخی از آثارش استفاده می‌برد اما به‌طور کلی خط برایش یا نقشی حسی عاطفی دارد که به بیان‌گری خط معروف است یا حتی می‌توان این نوع استفاده از خط را اکسپرسیو نامید. نوع دوم استفاده از خط ساختمان‌گرا بودن خط هست که ساختار اصلی تابلو را شکل می‌دهد.

در نگارگری ایرانی به کارگیری عناصری چون خط، طرح، رنگ، ابزار و شیوه‌های اجرا از اهمیت خاصی برخوردار است و زیربنای این هنر با استفاده از قابلیت‌های خط شکل می‌گیرد.

نگارگر ایرانی برای نمایش فضا در اثر خود، بجای استفاده از خطوط همگرا که در اثرش ایجاد عمق می‌نماید از خطوط موازی و منحنی استفاده می‌کند و با بهره‌گیری از سطوح مختلف بخصوص جلو به عقب و پله مانند که یکی پشت سر دیگری قرار می‌گیرد حرکت در فضا را از پایین به طرف بالا، بدون آن که اشیا، کوچک‌تر شوند روی سطوح تصویر نمایش می‌دهد که در حالی که عمق تصویر همچنان محسوس است.

نگارگر ایرانی تلاش نمی‌کند که تنها آینه‌ای را در مقابل طبیعت قرار داده، هر چه را که می‌بیند به اندازه‌ی کوچک‌تر ترسیم کند بلکه او می‌خواهد ظاهر و باطن طبیعت را در قالب شکل، رنگ و فضا بازگو نماید و تأثیری از ذهن خلاق خود بر آن به‌جای گذارد. این دقیقاً همان نقطه‌ای است که آثار ماتیس هم از آن ریشه می‌گیرد. نقاشی دیگر تقلیدی از طبیعت نیست بلکه ساختن جهانی تازه است. در پایان جدولی تنظیم شده است مبتنی بر مطالعه‌ی تطبیقی نقاشی‌های هانری ماتیس و مکتب هرات (کمال‌الدین بهزاد) با تأکید بر خصوصیات صوری آن‌ها.

هنر هانری ماتیس از بستر اجتماعی فرهنگی برخاسته که مبتنی بر فردیت و اوامیسمشکل‌گرفته، به‌طور کلی در باب نقاط افتراق می‌شود به این نکته اشاره کرد که گفتمان فرهنگی که آثار ماتیس از آن برخاسته کاملاً متفاوت با گفتمانی که مکتب هرات و

کمالدین بهزاد را ساخته است؛ اما از آنجاکه نگاه نگارنده در این تحقیق بیشتر مبتنی بر فرم و بیان صوری تصویر بوده زمینه‌های فرهنگی تاریخی اجتماعی تا اطلاع ثانویه داخل پرنانتز قرار داده شده است.

کشف و شهود و ذوق صوفیانه نگارگر	گریزه و دانش شخصی رو به سمت نوآوری تصویری	ویژگی‌های برخورد هنرمند با اثر	
گاه شالوده ترکیب‌بندی متشکل از عناصر افقی و مورب است صرفاً منطقی و عقلایی ترکیب‌بندی‌های استادانه نزدیکی ترکیب‌بندی به معماری و احساس تعادل بین متن و تصویر به کار رفتن خطوط وحدت‌بخش قطری	ساختار آرمانی وحدت تصویری (ارتباط کامل میان همه‌ی عناصر کمپوزسیون) حذف ریزه‌کاری‌ها و ساده کردن خط و رنگ تا حد عناصر اصلی اشیاء از بین بردن ژرف‌نمایی	ترکیب‌بندی	
رنگ‌آمیزی غیر توصیفی کاهش کاربرد رنگ‌های قرمز کاربرد رنگ‌های مکمل به صورت علمی ارائه رنگ‌های خاکستری متمایل به آبی؛ ارغوانی، سبز و صورتی لطیف با استفاده مؤثر از رنگ سیاه و سفید خالص غلبه رنگ‌های آبی بر کل مجموعه استفاده از رنگ‌های روحی	رنگ‌آمیزی حسی و غیر توصیفی استفاده از سطوح رنگی تخت رنگ در خدمت بیان ارتباط ساختاری رنگ استفاده از رنگ‌های اصلی و خاکستری‌های بین آن استفاده از تضاد رنگ‌ها در جستجوی روشنایی استفاده از رنگ‌های روحی روشن و غیر غلیظ	کاربرد رنگ‌ها	

<p>انسان محور بودن پیکرها فاقد فردیت اهمیت انسان در وجوه معنوی و محتوایی عدم رعایت تناسب طبیعی اندام انسان پیکرهای بلند قامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار تنوع در طراحی پیکرها، حالت و حرکت‌ها تنوع آدم‌های پر حرکت</p>	<p>اهمیت فیگور انسان (انسان محور بودن) عدم تأکید بر جزئیات صورت غیر آناتومیک بودن فیگورها رسیدن به جوهره‌ی معنایی فیگورها تنوع در طراحی پیکرها، حالت و حرکت‌ها</p>	<p>پیکرها</p>	
<p>واقع‌گرایی در طراحی حیوانات، درختان و گاه گل‌ها تا حدی که از هدف تزیین جدا نگردد گل‌بوته‌های درشت و تک‌درختان سرسبز</p>	<p>ایجاد رابطه‌ای جدید با اشیا و طبیعت رسیدن به شکلی ناب از طبیعت بر اساس تخیل توجه به زیرساخت‌های تصویری</p>	<p>ویژگی‌های عینیت رایانه</p>	
<p>ساختمان کلی ترکیب‌بندی بر اساس دایره ریتم پویا پرهیز از شلوغی بی‌اندازه به کار رفتن خطوط وحدت‌بخش و قطری تعدد در رنگ‌ها</p>	<p>آرایش خط و رنگ همواره خاص و شخصی است ساده کردن فرم و ایده‌ها در جستجوی صداقت عدم توجه به جزئیات کمال سادگی حساسیت شاعرانه از طریق فرم و رنگ تعدد در رنگ‌ها</p>	<p>استفاده از عناصر بصری و کیفیت‌ها</p>	
<p>خلق دنیای مثالی کوشش در ایجاد تعادل در فضای کلی اثر حرکت به سمت شاعرانگی تصویر ارزش و اعتبار یکسان عناصر تصویری هماهنگی و هارمونی چشم‌نواز ترکیب و یکی کردن فرم و فضا باهم به‌وسیله‌ی بازی رنگ</p>	<p>خلق فضایی شخصی کوشش در ایجاد تعادل در فضای کلی اثر حرکت به سمت شاعرانگی تصویر ارزش و اعتبار یکسان عناصر تصویری هماهنگی و هارمونی چشم‌نواز ترکیب و یکی کردن فرم و فضا باهم به‌وسیله‌ی بازی رنگ</p>	<p>فضاسازی</p>	

تزیین و ریزه پردازی در فضای کلی اثر			
-------------------------------------	--	--	--

نتیجه‌گیری:

نقاشی‌های هانری ماتیس نقاش مدرنیسم اروپایی و نگارگری ایرانی (مکتب هرات) از دو زمینه فرهنگی مختلف بر خواسته‌اند؛ اما شباهت‌های بسیاری از لحاظ صوری و ساختار نقاشانه باهم دارند. بااینکه نگارگر ایرانی می‌کوشد جهانی معنوی و غیرزمینی را خلق کند و این آشکارا متفاوت با جهان مادی اروپایی است اما ساختار نقاشی این دو جریان در نوع استفاده از بسیاری از عناصر تجسمی به هم نزدیک هستند. اینکه چطور هر دور از رنگ و نور به‌مثابه‌ی هم استفاده می‌کنند. اینکه چطور پرسپکتیو رنسانسی (قرن ۱۵) را کنار می‌زنند. البته با دو نگرش مختلف به این عمل دست می‌زنند که خیلی موردنظر نگارنده در این پژوهش نیست. نوع استفاده از خط در هر دو بسیار به هم نزدیک است. در استفاده از سطوح هم‌شبهات‌های به هم دارند؛ هرچند در نگارگری ایرانی سکوت ساختار تابلو را می‌سازد و تخت بودن و آرمش غالب است اما در همه‌بآثار ماتیس این ویژگی وجود ندارد بلکه در برخی از آثار ماتیس مثل اتاق قرمز این ویژگی به چشم می‌آید. در «نگارگری» ایرانی مفهوم نور به کلی تغییر می‌کند، به همین دلیل تقریباً می‌توان گفت سایه‌ای در آثار هنرمندان این سبک یا سرزمین وجود ندارد. «ابو حامد غزالی» در کتاب «مشکوٰۃ الانوار» خود آن جنبه معنوی را که در نگارگری حضور دارد به‌خوبی شرح می‌دهد، مقابل ظلمت محض هستی، نور است. زیرا هر چه ذاتاً ظاهر نشود هرگز نتواند برای غیر خود نیز ظهور کند هستی حقیقی همان خدای تعالی است همانا انسان که نور حقیقی هم اوست و نورهای دیگر عاریتی است و همه هستی و کل، نور اوست. در آثار ماتیس هم نور بسیار نزدیک به نگارگری ایرانی است اما گمان نمی‌رود که با این تحلیل عرفانی اسلامی بشود به جستجوی معانی آن پرداخت. البته این نکته را نباید نادیده گرفت که ماتیس بسیار متأثر از نقاشی ایرانی بود و می‌کوشید معنویتی را در کارش به تأثیر از نگارگری ایرانی بازتولید کند. شاید این نگاه معنوی را بشود در هر دو سرچشمه استفاده از نور دانست. هرچند از دو مسیر متفاوت.

از دیگر خصوصیات هنر ایرانی می‌تواند هنرگرایی و دور شدن از تقلید محض از طبیعت و دوبعدی نمودن فضای طبیعی را نام برد. «نگارگری ایرانی» مبتنی بر تقسیم‌بندی منفصل فضای دوبعدی تصویر است. زیرا فقط با این نحو می‌توان هر افقی از فضای دوبعدی «نگارگری» را مظهر مرتبه‌ای از وجود و نیز دیگر مرتبه‌ای از عقل و آگاهی دانست و حتی در آن نگاره‌هایی که فضا یکنواخت و منفصل است نمای فضای نگارگری کاملاً با خصلت دوبعدی خود از فضای طبیعی سه‌بعدی اطرافش متمایز شده است و بنابراین فضا خود نمودار فضای عالمی دیگر است که ارتباط با نوعی آگاهی غیرازآگاهی عادی بشری دارد. با پیروی کامل از مفهوم منفصل و گسسته از فضا «نگارگر ایرانی» توانست سطح دوبعدی نگارگری را مبدل به تصویری از مراتب وجود سازد و موفق شد بیننده را از افق حیات مادی و وجود مادی و وجدان روزانه خود به مرتبه‌ای‌عالی‌تر از وجود و آگاهی ارتقاء دهد و او را متوجه جهانی سازد مافوق این جهان جسمانی. لیکن فضا دارای زمان و مکان می‌باشند که به‌هیچ‌وجه مسائل مادی در آن مطرح نیست و نیز از رنگ‌ها و اشکال خاص خودو جهانی که در آن حوادث رخ می‌دهند برخوردار باشد. در نقاشی‌های ماتیس هم این ذهن‌گرایی بسیار مهم و بااهمیت است. ماتیس هم مثل نگارگر ایرانی به تقلید و گپی برداری از طبیعت نمی‌پردازد و می‌کوشد تا ذهنیت خود را در

اثر بازتاب دهد. ذهنیتی که رو به سوی جهان کودکی دارد. استفاده آزادانه از رنگ و به هم زدن قواعد از پیش تعیین شده‌ی سنت نقاشی در آثار ماتیس بسیار به چشم می‌آید.

در تحلیل نهایی می‌توان به این نکته اشاره کرد که باینکه این دو جریان در دو زمینه تاریخی، سیاسی، اجتماعی فرهنگیمتفاوت بر خواسته‌اند اما مطالعه‌ی تطبیقی به ما این امکان را می‌دهد تا بتوانیم ردی از هرکدام را در دیگری دنبال کرد. البته آشکاراتاثر نگارگری ایرانی است که باعث شکل‌گیری آثار ماتیس می‌شود. ولی معنویتی که هر دو به شکلی در نقاشی در جستجو و خواستار بازتاب آن هستند امری هم‌زمانی و همه‌مکانی است که انسان‌هایهمه‌ی دوران به شکلی آن مسئله‌شان بوده است. نقاشی ایرانی باینکهقرن‌ها در خدمت حاکمان و کتابت بوده است اما در همان قالب هم نقاش به جستجوی آزادی و ایجاد فضایی معنوی پرداخته است. آزادی که بعدها در آثار ماتیس در یک فرهنگ دیگر به شکل دیگری بازتاب می‌یابد؛ اما به‌راستی چه چیزی این دو جریان را به هم این‌قدر نزدیک می‌کند. ما در این پژوهش به جستجوی عناصر مشترک مورد استفاده هر دو جریان پرداختیم و به شکلی نظام‌مند با ارائه‌ی جدول نکات اشتراک و افتراق آن را برجسته ساخته‌ایم، ولی همچنان این سؤال باقی می‌ماند که چه چیزی باعث ایجاد این شباهت‌های صوری می‌شود. آیا در درون ما انسان‌ها فارغ از شرقی و غربی "آرکی تایپ" ها، کهن‌الگوهای مشترکی وجود دارد که فارغ از شرقی یا غربی بودن مان مدام ما را به سمتی می‌برد که جهان معنوی‌ای را دریابیم که در درونمان هستی دارد.

فهرست منابع و مآخذ

۱. بای، شیلا کن (۱۳۸۸) ، نقاشی ایران، ترجمه مهدی حسینی، انتشارات دانشگاه هنر، تهران
۲. پاکباز، روئین (۱۳۸۳) ، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، چاپ سوم، تهران
۳. پاکباز، روئین (۱۳۸۳) ، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، چاپ سوم، تهران
۴. پاکباز، روئین (۱۳۷۹) ، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، نشر نارستان، تهران
۵. پوپ، آرتور اِپهام (۱۳۷۸) ، سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه یعقوب آژند، نشر مولی، چاپ اول، تهران
۶. تاجبخش، احمد (۱۳۸۲) ، تاریخ تمدن و فرهنگ ایران (دوره قاجاریه)، نشر نوید شیراز، چاپ اول
۷. حسینی، مهدی (۱۳۷۸) ، نگارگری سنتی ایران، دیروز امروز...مجله‌هنرنامه، شماره ۳، تابستان
۸. دراشتن (۱۳۶۳)، پیکاسو سخن می‌گوید، ترجمه محسن کرامتی، انتشارات نگاه، تهران
۹. رابی، جولی (۱۳۸۴) ، چهره‌های قاجاری، مریم خلیلی، فصلنامه هنرهای تجسمی، دوره جدید، سال نهم، شماره ۲۳
۱۰. هربرت (۱۳۹۱)، تاریخچه ی نقاشی مدرن، ترجمه ی شریتا گل بابایی، نشر میردشتی، تهران
۱۱. ساندرو، بوکولا (۱۳۹۱)، هنرمدرنیسم، ترجمه ی پاکباز، نشر فرهنگ معاصر، تهران
۱۲. فریه، ر. دبلیو (۱۳۷۴) ، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، انتشارات فرزانه روز، چاپ اول
۱۳. کارتر، کرتیس (۱۳۸۴). مجسمه سازی، (دانشنامه ی زیبایی‌شناسی، ویراسته بریس گات و دومینیک مک‌آیور لوپس)، ترجمه

گروه مترجمان (منوچهر صانعی دره بیدی و دیگران)، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران
۱۴. نوایی، سعید (۱۳۸۲)، مرقع اصناف عهد قاجار، انتشارات پروین، تهران