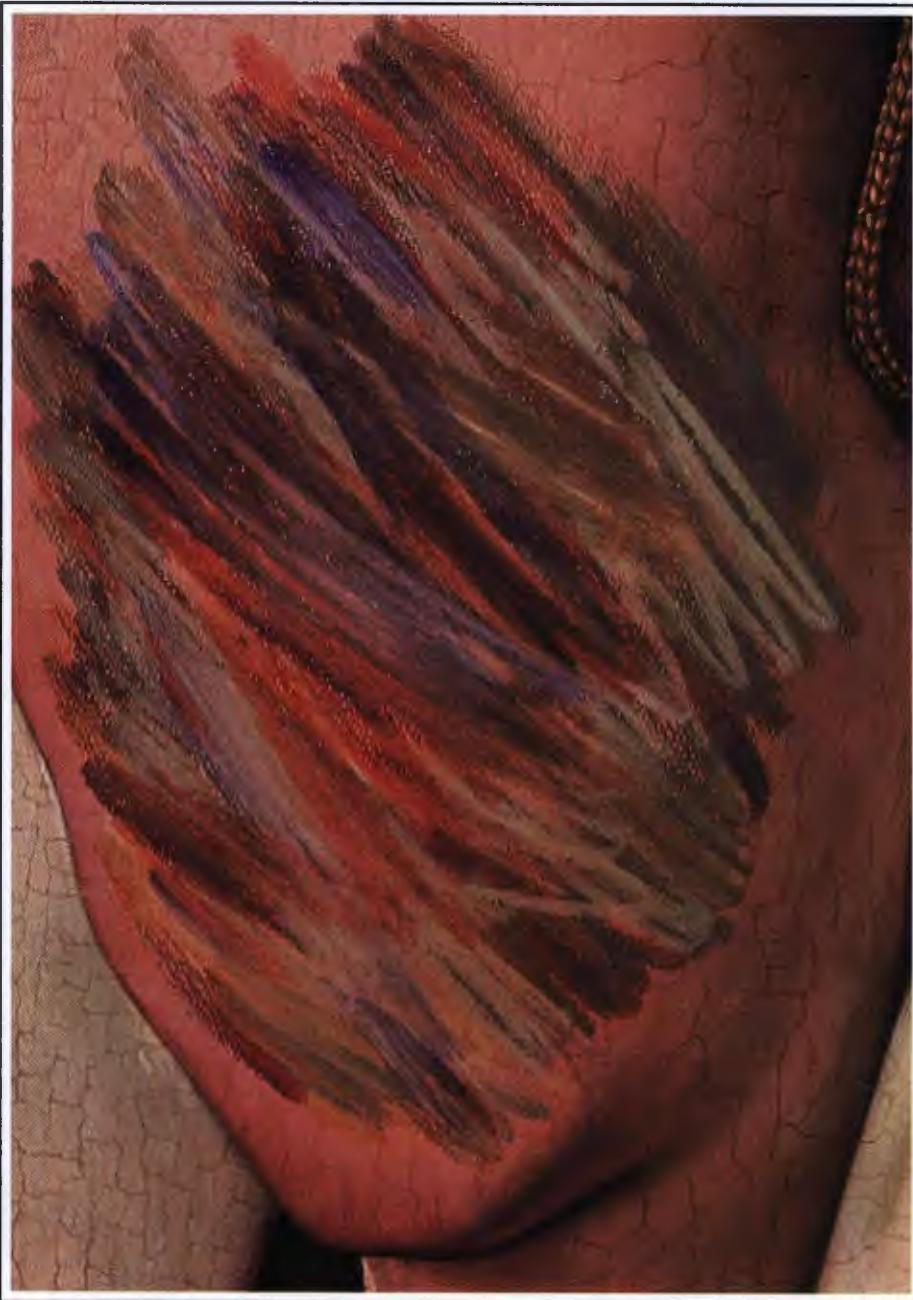


# از خوشی‌ها و حسرت‌ها

آیدین آغداشلو

برگزیده مقاله‌ها ۱۳۵۳ - ۱۳۷۰



مقاله‌ها و مصاحبه‌های مجموعه حاضر، موضوع‌های مختلف و ظاهرآ پژوهش‌های رادربرومی‌گیرند-از سینما و تئاتر و بلستان شناسی و هنرهای ایرانی و اسلامی و نقاشی، تا خوشنویسی و گرافیک و شعر- اما در باطن، مشغله‌اصلی آیدین آغلوشلو همیشه بازشناسی و ارزش‌گذاری فرهنگ و هنر گشته و معاصر ایران و جهان بوده است.



آیدین آغلوشلو - خاطرات اتھام - ۱۳۵۶



# از خوشی‌ها و حسرت‌ها

آیدین آغداشلو

برگزیده مقاله‌ها ۱۳۵۳ - ۱۳۷۰



## از خوشی‌ها و حسرت‌ها

اثر: آیدین آغداشلو

صفحه‌آرایی: مجتبی ادبی

اجرای صفحه‌آرایی: شادان ارشدی

طراحی جلد: فیروز شافعی

ناظرچاپ: کامیار علینقی

لیتوگرافی: جامع هنر

چاپ: زنگ پنجم

صحافی: راد

نوبت چاپ: اول ۱۳۹۴

تیراژ ۱۰۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۳۴۳-۳۶-۴



انجمن انتشارات کتاب آبان

تهران: خیابان انقلاب، خیابان فخر رازی، کوی فاتحی داریان، طبقه همکفه واحد ۱۰، هشماره تعبیین: ۶۶۴۰۱۶۴۳، دورنگار: ۶۶۹۵۵۰۱۲،

پست الکترونیک: www.abanbook.net، وب سایت: abanbook.pub@gmail.com

کے ایک



## فهرست

۹	یادداشت
یک	
۱۳	از یک دوران
۲۷	نگاهی به نقاشی ایران در قرون دوازدهم و سیزدهم هجری
۳۵	چونان قفنوی که از خاکستر برخیزد
۴۳	آمیخته‌ای از ملاحت و حس و شعور
۵۱	خاستگاه کمال الملک
۶۱	سه نقاش
دو	
۷۹	چند کلمه درباره‌ی شهراب سپهری
۸۷	در سوگ فیروز شیروانلو
۹۳	دو عکس
سه	
۹۹	یک سفرنامه
۱۲۱	همانی نشیدیم که می‌خواستیم
چهار	
۱۲۹	رم
۱۴۰	فلینی به روایت رم
۱۴۹	این جادوی مکرر
۱۵۵	سه گانه‌ی شهراب شهید ثالث
۱۶۳	رؤیای دم صبح

## پنج

۱۷۳	قبالههای ازدواج که در ستایش شادی و خرمی اند
۱۷۹	مقدمه‌ای بر خوشنویسی گذشته‌ی ایران
۱۸۵	نگاهی به نگارگری در ایران
۱۹۱	در کوچه‌های پیچاپیچ خاطره

## شش

۲۰۱	اصحابهای درباره‌ی یک مجموعه‌ی خط
۲۱۵	اصحابهای درباره‌ی یک نمایشگاه نقاشی
۲۲۵	تک‌چهره‌ها
۲۳۱	سال شمار زندگی آیدین آغداشلو

## یادداشت

اولین مقاله‌ام را در بیست و دو سالگی نوشتم، برای مجله‌ی اندیشه و هنر، در سال ۱۳۴۲. از آن زمان تا به امروز صد تابی مقاله درباره‌ی مسائل مختلف نوشته‌ام: از نقد نقاشی تانقد فیلم و نقد شعر و مباحثی درباره‌ی نقاشی و خوشنویسی قدیم ایرانی و سفرنامه و مصاحبه و گزارش وغیره، که اغلب در روزنامه‌ها و مجله‌های آن سال‌ها و این سال‌ها منتشر شده‌اند.

برای ترتیب این مجموعه باید مقاله‌های پراکنده را فراهم می‌آوردم تا دوباره تدوین شوند و این طور شد که نگاهی دوباره به همه‌ی آن نوشتته‌ها - یادست کم همه‌ی آن‌هایی که در دسترس بودند - لازم آمد. که مروری شد بر عمری.

و بعد، روزهای درازی را به تماشای جوانی گستاخ نشستم که چه سخت می‌کوشید تا جایی میان جمع باز کند و اگر لازم می‌شد، به خاطر اعلام حضورش، توی روی بزرگترها هم می‌ایستاد. که تنبیه هم می‌شد. و از رو هم نمی‌رفت.

و باز، خود معمولم را دیدم که چطور می‌خواست پلی باشد میان ارزش‌های قدیمی سرزمینش از سویی، و جهان فرایح متحول در تکاپوی معاصرش از سویی دیگر. که با همه‌ی توانش سعی می‌کرد تا معنای فرهنگ جهانی را دریابد و به همراهش، ریشه‌ها و خاستگاه تاریخی اش رانیز معلوم و عرضه کند تا جای پای محکمی باشد، یا قوت قلبی، برای پیمودن این راه دراز و تماشا کردم آن جستجوی مداوم را، و فراغتن از هر گوش‌های را.

به این روزها که نگاه می‌کنم و به این نوشتته‌های هرازگاه - و روز به روز کمترم - دیگر نه آن جوان گستاخ را می‌شناسم و نه آن پوینده‌ی بی‌تابی را که در غربو تصادم دو جهان، پلی که نشد هیچ، از رمق هم افتاد.

حالا اگر چیزی بنویسم، بیشتر درباره‌ی نسلی است که از میانش برخاستم و از آن آموختم. هر چه بنویسم ادای دینی است به آدم‌هایی که دوستشان داشته‌ام و اسباب اعتبار و معنای من و زمانه‌ام بوده‌اند. اینست

که مقاله‌های آخرینم تصویرهایی اند درباره‌ی همسفران جان سخت و عزیزی که بسیاری شان هم در راه جا مانده‌اند.

و چون خاطره‌ها حوصله‌ام را سر می‌برند، پس کمتر و کمتر می‌نویسم.  
دیگر به بسیاری از عقاید قدیمی ام اعتقادی ندارم. آن شوق و تحسین بی‌چون و چرا بی که نثار نقاشی و خوشنویسی قدیم ایرانی کرده‌ام متعجبم می‌کند. شاید تعریفم از معنا و مفهوم هنر فرق کرده است و در این به خیال خودم - کمال عقلانی و وضعیت غایی، می‌توانم فاصله‌دار تر و معقول تر - و تلخ‌تر - به این مقوله‌ها نگاه کنم. شاید.

مقاله‌هارا بر حسب موضوع‌شان فصل‌بندی کرده‌ام و نه بر اساس توالی تاریخی شان.

بسیاری از مقاله‌ها را نیاورده‌ام چون روزگارشان گذشته بود و موردشان از میان رفته بود.  
چندتایی را هم که دوست داشتم پیدا نکردم و یکی دوستی را هم نخواستم دوباره بخوانم.  
یا دیگران دوباره بخوانند.

در متن‌های تغییری ندادم، مگر به خاطر تدوینی تازه‌تر یا پیراستن رسم الخط و حک و اصلاح غلط‌های چاپی آن زمان. اگر توضیحی لازم شد، در پانوشت‌ها آوردم و سعی نکردم مقاله‌هارا با عقاید امروز جفت و جور کنم. حرف اصلی اینکه به‌هر حال، هرچه را که نوشت‌هام، نوشت‌هام، و همین است که هست.

در انتهای مقاله‌ام اشاره کرده‌ام به اینکه مجموعه «حاصل‌تکاپوی آدمی» است در جستجوی معنایی. که پس از سعی فراوان، تنها توانسته ذره‌ای از نهایت آنرا مس کند؛ با خوشی تام و تمام، با حسرت بی حد و حصر.«  
اسم کتاب را هم از همین جمله گرفته‌ام.

آخرین مقاله‌ی این مجموعه، این طور تام می‌شود که «فراهم آوردن این جزو را تنها از آن رو قبول کردم تا نشانه‌ای باشد از حضوری. تا گواهی دهد که مانده‌ام و کار کرده‌ام و حاصل داده‌ام. خوب یا بد حاصلم را هم من نباید معلوم کنم. بادیگران است. این نمونه‌ها را هم ردپایی بینگارید از گذر عمر آدمی».«  
پس مقدمه را هم همین طور تام می‌کنم.

آیدین آزادشلو

بهمن ۱۳۷۰

---

یک

---



## از یک دوران

شرحی بر احوال و آثار میرزا محمد رضای کلهر خوشنویس

۱

میرزا محمد رضای کلهر به سال ۱۲۴۵ هجری قمری متولد شد، اصلاً از ایل کرد «کلهر» کرمانشاهان بود و به سنت ایلی اش سوار کار و تیر انداز بار آمد. یکی از دو پسر محمد رحیم بیک سردار کلهر بود. به قول مرحوم عباس اقبال: «مردی صحیح المزاج و قوی هیکل و تنومند بار آمده و در یکی از این کروفرهای زخمی برداشته و بر اثر این یکی از دو گوش او را شنوای افتاده بوده است» و به قول مرحوم مستوفی «میرزا از حرفه‌ی پدری اسب و شمشیر جوهری و سگ شکاری را خوب می‌شناخت و بر حسب عادت و وراثت سگ شکاری را بسیار دوست می‌داشت». درباره‌ی او ایل جوانیش مرحوم دکتر مهدی بیانی می‌نویسد «پس از گذراندن دوران جوانی، میل به خط کرد و در تهران نزد میرزا محمد خوانساری، شاگرد آقا محمد مهدی تهرانی تعلیم خط گرفت». لازم به توضیح است که این خطاط، یعنی میرزا محمد خوانساری، ابدأ آدم مهمی در زمینه‌ی خطاطی نبوده است و تازه استادش هم که آقا محمد مهدی تهرانی باشد چندان آدم معتبری نیست و بیشتر به کتبیه‌نگاری اشتغال داشته و متأثر کتبیه‌ی مسجد سلطانی تهران را نوشته است. میرزا محمد رضای کلهر هم شاید به همین علت است که چون استادش در گذشت به مشق از روی خطوط میر عmad پرداخت و طبیعی است که مثل هر خطاط معتبر دیگری که بعد از صفویه به ظهور رسیده، میرزا هم ملاک و معیار حسن خط را در وجود «میر عmad قزوینی» یافته باشد. از اینروست که «سفری به اصفهان رفت تا از روی کتبیه‌ی معروف میر عmad در تکیه‌ی میر فندرسکی مشق کند، نیز سفری به قزوین رفت تا از روی کتبیه‌ای که در سردر حمامی به خط «میر» است تعلیم بگیرد. گویند «از آن دو کتبیه چربه برداشته پیوسته از روی آن مشق می‌کرد».

در کتبیه‌ی قبر میر فندرسکی، که گویا تا همین اواخر هم موجود بوده، «میر» این غزل حافظ را به مطلع:

ما یه محتشمی خدمت درویشانست

روضه خلد برین خلوت درویشانست

نوشته است.

به هر حال، بعد از چندی، همین که میرزا محمدرضا به شهرت می‌رسد، ناصرالدین شاه او را به حضور می‌خواند تا بقول مرحوم عباس اقبال: «پیش او مشق کند. چنانکه گاه گاهی از راه تفنن از روی سرمشق‌های او می‌نوشت. سپس دستور داد که مرحوم میرزاده اداره انتطباعات قبول عضویت کند، اما میرزا از آنجا که مردی بلند همت و با مناعت و آزادمنش و بی‌نیاز بود و جز به هنر به هیچ چیز عشق و علاقه نداشت زیرا این بار نرفت».

خدمت دولتی میرزا، برخلاف روشی شد که اغلب خطا طان آن دوره پیش می‌گرفتند. یعنی میرزا خدمت دائم و دلیستگی ووابستگی به دستگاه اداری راندیزیرفت و به همین قناعت کرد که گاه گاه سفارشاتی از «محمد حسن خان صنیع الدوله» (اعتمادالسلطنه) قبول کند و گوشهای از چرخ زندگیش را بگرداند. اعتمادالسلطنه درباره‌ی «میرزا» در المآثر والآثار (به نقل از مجله‌ی یادگار شماره‌ی ۷) چنین می‌نویسد: «هنوز از دیوان عالی راتبه نخواسته و جرایه نگرفته است و برگ و ساز و معاشر همی از اجر کتابت می‌کند و به هنر بازو و حاصل سرپنجه‌ی خویشن روزگار می‌گذراند» و همین تعریف، علو طبع و به عبارت خودمانی «قد»ی میرزا اخوب می‌رساند.

اما جالب اینجاست که آثار ماندنی میرزا همان‌هایی هستند که در خدمت دستگاه نوشه است و اغلب توسط همان «اداره انتطباعات» اعتمادالسلطنه چاپ و تکثیر شده‌اند، و اگر این کارهای چاپی از اوابقی نمی‌ماند بسیار محتمل بود که ارزش روش خاص خطاطی اش به درستی دریافت نشود.

یکبار هم میرزا همراه دم و دستگاه ناصرالدین شاه به سفر خراسان رفت، در سال هزار و سیصد، و آن طور که بر می‌آید بیشتر به شوق زیارت بوده تامیل به خدمت. کتابت روزنامه‌ای را که قرار بود ضمن سفر چاپ سنگی بشود به عهده گرفت و این روزنامه را که به اسم اردوی همایون منتشر می‌شد، در هر منزل تمام‌باخته نستعلیق می‌نوشت و چاپ می‌شد. مرحوم عباس اقبال روزنامه را این‌طور توصیف می‌کند: «از اردوی همایون که روزنامه‌ای بود به قطع یک ورق و دارای هشت صفحه مجموعاً دوازده شماره انتشار یافته است. این روزنامه مجانی بوده و به همراهان اردو و بعضی از مردم طهران داده می‌شده است».

از دیگر کارهایی که میرزا برای ناصرالدین شاه انجام داد، تقویم‌های خطی نفیسی بود که اول نوروز هرسال می‌نوشت و تقدیم می‌کرد و ایام سعد و نحس و تکالیف روزانه را شامل بود. این تقویم، بعد از نوشه شدن، جدول کشی و تذهیب کاری و طلاندازی می‌شد و ناصرالدین شاه آنرا همیشه همراه خود داشت. نمونه‌ای از آنرا هم دوستی، سال‌ها پیش در نزد آقای «نجم‌آبادی» دیده بود و از نفاست آن تعریف‌ها می‌کرد تا چند سال پیش که خودم هم زیارت شرکدم.

همان‌طور که ذکر شد، میرزا از خدمت دیوانی و ملازمت رجال و اعیان دستگاه ناصری تحاشی داشت. مرحوم «عبدالله مستوفی» - که بیشتر علم و اطلاع‌مان را در باره‌ی زندگی داخلی میرزا راضی کلهر از ایشان داریم - در جلد اول کتاب شرح زندگانی من می‌نویسد: «از رفتار حکومت بی هیچ پرده‌پوشی آنچه را که مخالف تصور می‌کرد، نقادی می‌نمود. بزرگترین گناه میرزا یوسف صدر اعظم، در نظر میرزا، درویش بازی او بود. از

امین‌السلطان بی‌اندازه مذمت می‌کرد... و می‌گفت قربان! تمام عادات زشت ناصرالدین شاه که در این اوخر ازاو به ظهور می‌رسد، از رویهای است که این مرد و پدرش به او آموخته‌اند! مخصوصاً خیلی از پول دادن بلاعوضِ امین‌السلطان به این و آن نقادی کرده می‌گفت قربان! این مرد همه‌اهل این کشور را گذاکردا».

به‌این ترتیب میرزا در فقر و قناعت زندگیش را می‌گذراند و ممر معاشرش منحصر بود به حق‌التعلیمی که از شاگردان معدودش می‌گرفت (که تازه در انتخاب شاگرد هم سخت و سوسائی بود) و کارهایی که گاه‌گاه برای اداره‌ی انتطاعات انجام می‌داد و باقی اوقاتش را به مشق خط می‌گذراند که تفصیل طرز مشق کردنش را جای دیگر خواهم آورد.

بقول مرحوم مستوفی «میرزا آدمی» بوده است بسیار درویش و سازگار و از جاهطلبی که وادر به کار ناپسندش کند محترز، با اینکه بسیار تنگدست بود و در سایه‌ی قناعت می‌زیست، هرچه داشت بادیگران می‌خورد و اگر به غذای روز خود اطمینان داشت ممکن نبود که واردین به خانه‌ی خود را طعام نخورده مرخص کند». همین مرحوم مستوفی جای دیگر درباره‌ی میزان درآمد میرزا می‌گوید: «درآمد میرزا از مجلس مشق که از هر شاگردی یک تومان ماهانه می‌گرفت منتهی به ماهی پنج شش تومان می‌رسید و از دو سه خانه‌ای که برای مشق دادن می‌رفت هشت نه تومان عایدی داشت. از چاپ‌نویسی هم ماهی سه چهار تومان عاید می‌کرد، بطوری که سر هم رفته درآمد میرزا بیش از ماهی پانزده منتهی هیجده و ندر تأبیست تومان نبود و با این درآمد زندگی می‌کرد».

از میرزا قطعه‌ی پاکنویس بسیار کم در دست است و من به شخصه تابه حال نمونه‌ای از یک قطعه پاکنویس او یا چلپانویسی امضاء دارش را ندیده‌ام. آنچه از او دیده شده عموماً سیاه مشق‌هایی است که مطالبی را روی هم نوشته و صفحه را بدون ترتیبی از تداوم کلمات، پر کرده از مطالب و حروف مختلف. این سیاه مشق‌ها هیچ کدام امضای او را ندارند و (جز یک قطعه که در دست فروشنده‌ای دیدم) امضای کاملش را داشت (قطعه‌ی رقم‌دار او دیده نشده است).

این شاید بیشتر به علت علو طبع او باشد که راضی نمی‌شده اسمش را پای قطعه‌ای بگذارد که از نقطه‌نظر نقاد و سختگیرش هنوز به درجه‌ی کمال نرسیده باشد. بقول مرحوم مستوفی «قطعاتی را که می‌نوشت اگر توهم می‌کرد که حرفی یا کلمه‌ای از آن درست از آب در نیامده به هیچ قیمت به دست هیچ کس نمی‌داد و آن هارا پاره یا سیاه می‌کرد.

در دست دوستداران و گرداورندگان خطوط قدیمه، قطعات زیادی هست که به خاطر شباهتشان به شیوه‌ی خطاطی میرزای کلهر، از آن او شمرده می‌شوند.

تا آن‌جا که من دیده‌ام بیشتر این قطعات یا مجموع اندو یا تنها «به سبک» اونو شده‌اند و احتمالاً مشق شاگرد های خوب او هستند. اما تک و توکی هم گاه از قطعات منسوب به میرزا را دیده‌ام که بخاطر قدرت و شیرینی و صلابت‌شان، جای آن دارد که متعلق به استاد دانسته شوند.

از آثاری که در انتسابشان به میرزا جای تردید نیست یکی کتاب «فیض الدموع» است که در کتابخانه‌ی سلطنتی موجود است و از نمونه‌های کم‌نظیر شیوه‌ی خطاطی ممتاز است. امضای میرزا در صفحه‌ی آخرین کتاب به نقل از عکس آن در کتاب خطوط خوش کتابخانه‌ی سلطنتی چنین آمده: «در یاد عبد خاطی جانی محمد رضا بن مرحوم محمد رحیم بیک کلهر سمت اختتام یافت فی شهر رجب سنه ثلث و ثمانین بعدالالف من الهجره...».

هشت ورق دست‌نوشته از صفحات این کتاب (که فقط چاپ سنگی آن موجود است و گویا میرزا مکرر نوشته بوده) در چهار سال پیش فروخته و متفرق شد که دو ورق آنرا من خریداری کردم. این دو ورق را که خیال می‌کنم از شاهکارهای منحصر به فرد میرزارضای کلهر باشد هنوز در اختیار دارم!.

فهرست دیگر آثار چاپی میرزا چنین است:

۱- قسمتی از روزنامه‌ی شرف

۲- روزنامه‌ی اردوی همایون

۳- سفرنامه‌ی دوم ناصرالدین شاه به خراسان

۴- کتاب مخزن‌الإنشاء

۵- کتاب فیض الدموع

۶- کتاب منتخب‌السلطان که به انتخاب ناصرالدین شاه فراهم شده.

۷- رساله‌ی غدیریه و نصایح الملوك و چند اثر دیگر

میرزارضای کلهر، خط شکسته نستعلیق را هم به همان استادی و پاکیزگی نستعلیق می‌نوشت، از خطوط شکسته‌ی منسوب به او هم مقادیری در دست است. شعر هم خوب می‌فهمید و اشعاری هم گاه می‌گفت، بی‌تخلصی.

منزل میرزا نزدیک تکیه دباغخانه‌ی سنگلچ قرار داشت که شرح موقعیت این منزل وزندگی خصوصی و خلقياتش را در بخشی جدا خواهم آورد. میرزا گویا دوبار ازدواج کرد. درباره‌ی اولادش مطلبی از پسر آن مرحوم در شماره‌ی ۹ مجله‌ی «یادگار» چاپ شده که نقل می‌کنم: «... توضیح آنکه از عیالی که نامش نرجس و مادرم بود ۹ طفل بوجود آمد. شش پسر و سه دختر. پسرها جزاً این بندۀ محمدعلی کلهر و دو دختر بر جیس و عذرًا که هر دو بابنده از یک عیال مرحوم میرزا و هر دو در حیاتند... همه در حیات مرحوم کلهر در سن شش هفت سالگی در گذشته‌اند».

میرزارضای کلهر، در سال هزار و سیصد و ده هجری در گذشت. مرگش به خاطر ابتلای به بیماری و با اتفاق افتاد که در آن سال‌ها، یعنی ۱۳۰۹ تا ۱۳۱۰، در تهران کشتماری کرد.

وقتی که در گذشت مرحوم حاج شیخ هادی نجم‌آبادی در نهایت بزرگواری، به دست خودش به تغییل و کفن

و دفن او پرداخت. حاج شیخ هادی برادر مرحوم حاجی آقامحمد بود که سخت مورد اعتماد واردت میرزا قرار داشت و پرسش، یعنی آقای نصی نجم‌آبادی هم از شاگردان ممتاز ابود و در نشر شیوهٔ خاص خطاطی میرزا، اهتمام فراوان کرد.

جنازهٔ میرزا در قبرستان حسن‌آباد به خاک سپرده شد. این قبرستان در محل آتش‌نشانی فعلی میدان حسن‌آباد قرار داشت که هنوز هم قسمت‌هایی از ساختمان غسالخانه‌ی آن در کوچه‌ی «بیژن» باقی مانده و محل کارگاه نجاری و مبل‌سازی شده است.

جای قبر او حالا دیگر نامعلوم است و وقتی که در گذشت، یعنی به روز جمعه‌ی ۲۵ محرم ۱۳۱۰ قمری، شصت و پنج سال تمام داشت.

## ۲

تحلیل شیوهٔ خطاطی میرزا رضای کلهر، کار بسیار سختی است، و این نه به خاطر غیر ممکن بودن تجزیهٔ خصوصیات و نحوه‌های پرداخت شخصی شیوهٔ اوست، که بیشتر، سبب اصلی، در دست نبودن معیار و قاعده‌ی مشخصی است که از آن طریق بشود روش خطاطی او، یا هر کس دیگری را، بررسی کرد. این نکتهٔ احتیاج به توضیح بیشتری دارد.

می‌دانیم هیچ‌گویی از پیش توافق شده‌ی منضبط و معینی برای بررسی ارزش‌های خطاطی فارسی موجود نیست. همیشه قضاوت ارزش هنری یک قطعهٔ خطاطی شده، انحصار آزاره تجربیات شخصی، و بالطبع یک طرفه، صورت می‌گرفته است. یعنی خطشناسان گذشته‌ی ما، ضابطه‌ی زیبایی‌شناسی ثبت شده‌ای، هر قدر هم که کهنه و بی‌ربط باشد، برای تمیز خط خوب از بد وضع نکرده‌اند و هر وقت که لازم بوده با جملاتی- و منحصر‌آباقیاس یک خط متوسط با یک خط بهتر- به برتری یا کیفیت هنری آن اشاره کرده‌اند.

به عبارت ساده‌تر، به سؤال کسی که چرا این قطعه بهتر از قطعه‌ی دیگر نوشته شده، هرگز نمی‌شود پاسخ معتل و مقنعی، با مراعجه به قواعد گذشتگان، فراهم کرد و پرسنده، باید همین طوری، به فهم و تجربه و سلیقه و شناخت منقاد توکل کند، بی‌آنکه حق مطالبه‌ی سند حقانیت نظریه‌ای اوراداشته باشد.

اگر به تذکره‌های قدیمی مراجعه کنیم می‌بینیم همیشه به توصیفاتی کلی و ردیف کردن صفاتی چند اکتفا شده و هیچ وقت لازم ندیده‌اند به بررسی جوهر و ذات یک اثر هنری- و در اینجا یک قطعه خط- بپردازند و یا شیوه‌ی خاصی را تشریح کنند.

روش نقد هنری در ایام گذشته با این چند مثال، که منحصر آزار کتاب «گلستان هنر» پیدا کرده‌ام، روشن می‌شود. گلستان هنر را قاضی میراحمد منشی قمی تألیف کرده که خود از خطاطان و منشیان دوره‌ی صفویه است. مدت‌های در دستگاه شاه سلطان محمد، پدر شاه عباس، مشاغل دیوانی را عهده‌دار بوده و صاحب تألیفات بسیاری است. این هارا توضیح می‌دهم تا معلوم شود که او آدم پرت یا بی شعوری نبوده است. اما همین آدم، در این تذکره، وقتی که در باب روش فلان خطاط صحبت می‌کند اظهار نظرهایش این‌طور از آب در می‌آید:

درباره‌ی کمال الدین محمود خوشنویس: «خوش می‌نوشته و لطافت داشته»، درباره‌ی مجنون چپنویس: «نسخ تعلیق را بامزه و خوش و پخته می‌نوشته و خطی از خود اختراع کرده بوده که از ترکیب کلمات آن صورت انسان و حیوان بهم می‌رسد»، سلطان محمد نور: «خفی را بسیار نازک و پاکیزه می‌نوشته»، شاه محمود نیشابوری: «در کتابت عدیم النظیر بوده و نظری خود نداشته و در قطعه‌نویسی جلی و خفی یدبیضانموده»، میر عبدالوهاب: «خطش به غایت صاف بود اما نزک نداشت»، میر محمد حسین: «کتابت وی بسیار پخته و بامزه است»، سلطان ابراهیم میرزا صفوی: «نواب میرزا ای جلی را بسیار پاکیزه و بامزه و خوش می‌نوشته و گاهی کتابت خفی هم می‌فرمودند و به غایت یکدست و به نزکت و طراوت می‌افتد».

مثال‌هادری مفصل شد. اما خواستم ببینید پایه‌های نظر و قضاوت و روش تحلیل فنی یک هنرشناس دوره‌ی صفویه بر چه دلایلی استوار بوده، که دیدید.

همین روش در دوره‌های قبل تر و بعدتر هم مرسوم است و حتی در کتاب خط و خطاطان هم که متأخرتر است، باز بکار رفته است.

پس، برای یافتن روش‌های علمی تشخیص و تفسیر خوشنویسی فارسی، به نظریه‌های گذشتگان اعتبار زیادی نمی‌شود کرد و ضوابط «زیبایی شناخت» آنان -اگر اصلاً ضابطه‌ی عامی در کار بوده- خارج از دسترس باقی می‌ماند و ناچار باید از نو، و سر فرصت، جستجوی طولانی و مفصل علمی و عمیقی را در این زمینه شروع کرد. تامگر از این راه، تکه‌های ریز و درشت و پراکنده‌ی ملاک تشخیص حسن خط گذشتگان -که شاید دیگر حالاً اصلاً هم بکار مان نماید- کنار هم بباید و شکل معین و منظمی به خود بگیرد و -به‌هر حال- زمینه‌ی تحقیقات بعدی را عنده‌الزوم فراهم کند.

این مقدمه را از آن جهت این قدر مفصل و خارج از موضوع اصلی آوردم که موقعیت‌هاروشن بشود و بدانیم کجا ایستاده‌ایم و چه راه در از نامعلومی را باید برویم.

روش خطاطی میرزا رضای کلهر همیشه موضوع بحث‌ها و اختلافات زیادی قرار گرفته است. در اینکه خطاط بسیار چیره‌دستی بوده هیچ خلافی نگفته‌اند، اما اینکه در چه حدی خطاطی می‌کرده و در خیل بزرگان خط نستعلیق چه جایی را داشته، اغلب سخن به درازا کشیده است.

مرحوم دکتر مهدی بیانی، محقق و خطشناس معاصر، در جلد سوم «احوال و آثار خوشنویسان» می‌نویسد: «درباره‌ی مقام هنر و سبک و شیوه‌ی خط میرزا، مطالب بسیاری شنیده‌ایم و بعضی غلونموده خط وی را از «عمادسیفی» نیز بالاتر نهاده‌اند... اما حکم اینکه میرزا رضای کلهر از میرعماد هم نیکوتر نوشته است بی مطالعه و بیشتر پیروی از احساسات شخصی پیروان شیوه‌ی میرزا و شاگردان با واسطه و بی واسطه ای اوست».

مرحوم عباس اقبال، در مجله‌ی یادگار-شماره‌ی ۷، معتقد است: «... خط را چنان به پختگی و محکمی نوشت و در تحسین و تزئین آن کوشیده است که در این راه ثالث میرعلی هروی و میرعماد سیفی قزوینی شده، بلکه به سلیقه و تشخیص بعضی از استادان فن از پاره‌ای جهات براین دو تن استاد میرزا نیز تقدیم فضل پیدا کرده است». و یکی از شاگردانش یعنی مرحوم عبدالله مستوفی در تاریخ اجتماعی و اداری قاجاریه می‌نویسد: «شیوه‌ی او

در نسـتـعلـيق اـز شـيـوهـی مـیرـعـمـادـ جـلوـ اـفـتـادـهـ استـ. ... مـیرـزاـ بالـاخـرـهـ توـانـستـ خـودـ رـاـبـهـ اـینـ درـجـهـ رـسانـدهـ شـيـوهـ وـ اـسلـوبـ اوـامـروـزـ سـرـمشـقـ خطـ نـسـتـعلـيقـ شـوـدـ».

اما برای دریافت و استنتاج «واقعیتی» از این حرف‌های مختلف باید به این چند نکته توجه کرد:  
اول اینکه میرزا محمد رضای کلهر، یک هنرمند انقلابی، یا حداقل انشعابی، است. شیوه‌ای که او برای خطاطی اختیار کرده، از حدود یک روش شخصی فراتر می‌رود. آقای احمد سرهیلی خوانساری بر این اعتقادند که شیوه‌ی خطاطی کلهر انحصاراً یک روش و سلیقه‌ی خصوصی است ولا غیر، و فی المثل همان قدر شیوه‌ی او شخصی است که روش میرزا غلام‌مرضی اصفهانی. اما بنده جسارت‌می‌ورزد و همچنان معتقد است میرزا اساس زیبایی شناسی خط نستعلیق تابه‌زمان خود را تغییرات بنیادی داده است و در واقع همان کاری را نجام داده که میرعلی هروی یا میرعماد در زمان خودشان کرده‌اند. پربی‌ربط نیست که معمولاً این سه نام کنار هم می‌آیند.  
مرحوم مستوفی می‌نویسد: «تغییراتی در سایر ترکیبات حروف این خط وارد کرد. البته عمومی شدن اسلوب جدید کار آسانی نبود زیرا سایر خطاطها که عموماً به شیوه‌ی میرعماد خط می‌نوشتند، مسلم‌با این اسلوب جدید ضدیت می‌کردند ولی میرزا کلهر با این حرف‌هالا زدم در نرفت و شیوه خود را تعقیب کرد و بالاخره توافق خود را به این درجه برساند که شیوه و اسلوب او امروزه سرمشق خط نستعلیق شود و همگی از آن تبعیت نمایند». و می‌دانیم که روش خاص میرزا بعد از این مرحوم عmadالکتاب (خطاط بزرگ او اخر قاجاریه) و اوایل عصر پهلوی، «اخذ کرد و در تکامل و تکمیلش کوشید و جوهر و اساس زیبائی شناسی خط نستعلیق معاصر را از آن بی‌ریخت.

دوم اینکه میرزا، به چاپ نویسی (یعنی خطاطی برای چاپ سنگی) توجه خاصی مبذول کرد و حتی روش خطاطی خود را آن تطبیق داد. باز بقول مستوفی:

شاید تاکنون کسی که خط‌بخوبی خط میرزای کلهر روی سنگ چاپ بر گردد نیامده باشد. قلم را که روی کاغذ می‌گذاشت یک قلم یک کلمه را تمام می‌کرد. اهل فن می‌دانند که کمتر کسی است که در نوشتن اینقدر قدرت داشته باشد که تمام کلمه را بدون برداشتن قلم از روی کاغذ از کار در بیاورد و در چاپ‌نویسی این کار از لوازم است و به این جهت است که خطوط چاپ میرزای کلهر با خطوط غیر چاپش فرقی ندارد.

درباره‌ی «یک قلم» نوشتند میرزا بعداً توضیح خواهی داد و این یک قلم نوشتن کلمه یا حرف؛ یعنی تمام کردن آن بدون برداشتن دست، از اختصاصات شیوه‌ی کلهر است. پس باید رابطه‌ی آنرا با چاپی نویسی هم بررسی کرد.

پیش تر دیدیم که میرزا آدمی است تک رو و فناعت پیشه که بخواست خود، کناره می گیرد و عکس العملش را در قبال روابط نامعقول شغلی و حرفه ای خارج، به صورت توسعه ای قابلیت های درونی اش در می آید. وجود منفردیست که پول و تنعم را پس می زند تا تمام نیرو و استعدادش را در راه هنر ش صرف کند، تابه ارزش های شخصی ای که خود معین کرده بپردازد: «خیلی سایقه و واسطه و یا سفارش لازم بود تا میرزا شاگرد جدید

بپذیرد». و شاگرد جدید یعنی درآمد بیشتر، و مهم تر از همه، شاگرد برای خطاط در حکم پسر بود برای پدر که کرسی اش رانگاه می‌داشت، تأمینش می‌کرد و شیوه‌اش را حفظ و تقلید و منتشر می‌کرد. استادی که شاگرد زیاد نمی‌گرفت مثل پدر بی‌پسر بود. اجاقش کور می‌ماند. اما کلهر از این مقوله‌هادر گذشته بود.

روش «عکس‌العملی» اور قبال «زیبایی‌شناسی» خوشنویسی مرسوم دورانش، حساسیت زاینده و پریارش که از همین انضباط و مشقت طلبی مشق نویسی اش برمی‌آمد، نمونه‌ی کاملی از سنت «هنرمند منزوی» عصرش را آشکار می‌کند. هنرمندانی که وسوس ارشد و خلاقیت را بر وسوسه‌ی رفاه و شهرت و معیشت منظم ترجیح می‌دادند.

پس برای بررسی تغییرات اساسی ای که در خطاطی دورانش بوجود آورد باید به دو مسئله توجه کرد؛ جنبه‌ی تمرین و مشق و مهارت و قدرت دست و انگشتانش؛ دوم، اصلاحات شکلی ای که در شیوه‌ی ثبتیت شده‌ی پیش از خود انجام داد.

مشقت مشق نویسی و ساعت‌های آن مشغول شدن، از مشخصات میرزا رضای کلهر است. البته پیش از او هم مشق کردن از لوازم خطاطی بشمار می‌رفته، مثلاً از مولانا «شاه محمود نیشابوری» خطاط مشهور زمان شاه طهماسب صفوی نقل است که «اشتیاق من به مشق آنقدر بود که شب‌های تابستان از اول شب تا صبح در

مهتاب نشسته مشق جلی می‌کردم».

اما میرزا منحصراً - و فقط - مشق می‌کرده و این کار را به مداومت غریبی انجام می‌داده است. او هنر را، صرف‌دار مرحله‌ی زایش آن، یعنی درست جایی که میان «طرح» و «تحویل» قرار گرفته، می‌پسندیده است. مرحوم مستوفی می‌گوید: «هیچ ماندیدیم میرزا کاغذی دست بگیرد و سطربنیویسد» و به همین علت است که قطعه‌ی پاکنویس از او به دست نیامده است: «میرزا عاشق مشق بود. در شبانه‌روز جز پنج شش ساعتی که صرف خواب و یکی دو ساعتی که صرف خوارک و نماز مختصر می‌کرد، تمام اوقاتش در مشق مستغرق بود و تا وقت خواب غیر از مشق کاری نمی‌کرد. طرز مشق کردنش هم منحصر به خودش بود. مثلاً یک هفتۀ مشق دایره‌ی کرد. از گوشۀ بالای کاغذ دوائر متصل به هم روی کاغذ رسم می‌نمود. بعد از یک هفتۀ مشق دایره‌ی بر عکس می‌کرد. سطربهار ابرخلاف مشق دایره‌ی از چپ شروع و به راست ختم می‌کرد و خطوطی به بلندی دو سه سانتی‌متر موازی و پشت سر هم رسم می‌نمود. این مشق را به مناسبت صدای قلم به روی کاغذ، «خرت خرت» موسوم کرده بود. . . تاموقعي که قلم روی کاغذ گردش می‌کرد میرزا نفس را در سینه حبس می‌نمود بطوری که وقتی مشغول این مشق می‌شد مثل اینکه کار بدنسنگینی را انجام داده باشد. بعد از برداشتن قلم نفس می‌زد».

این ترتیب کار و مداومت در تقویت انگشتانی مطیع و نرم، آنچنان برایش مهم بود که «در وقت سواری همیشه دست راست را تویی جیب می‌گذاشت و معتقد بود که اگر آزاد باشد، تکان مال، دستش را از قوت می‌اندازد». همه‌ی این‌های برای چه بود؟ برای این بود که با متابعت از یک انضباط سخت بتواند به عنوان یک استاد نرم دست، تغییرات شکلی برابر می‌لش را پیاده کند.

اما مهمترین خصیصه‌ی خطاطی میرزار بسطه‌ی مستقیمی با همین چیره‌دستی استادانه‌اش دارد و اگر او چنان ذخیره‌ی سرشاری از «مشق‌نویسی» نداشت، قادر نبود این شکل خاص را عمل کند.

مرحوم «بیانی» درباره‌ی این روش می‌نویسد: «نکته‌ی دقیقی در سبک نستعلیق میرزا هست و آن اینکه با قدرتی که در کتابت و مشق داشته و هر حرف مفرد یا حروف مرکبی را یک قلم می‌نگاشته، تمام حرکات قلم در خط او مشخص و مانداین است که مثلاً در یک حرف «ی» که از سه حرکت متمایز تشکیل می‌باشد، این حرکت سه جزء مجزی است که به یکدیگر پیوسته گردیده است». و مرحوم مستوفی هم - همان طور که بیشتر نقل کرد - عقیده داشت «قلم را که روی کاغذ می‌گذاشت یک قلم یک کلمه را تمام می‌کرد». و هر دو عقیده کاملاً صحیح است. یعنی یکی از راههای بازشناسی خط اصلی کلهر همین «یک قلم» بودن کلمه یا حرف است. که مثلاً «ق» را ز پیچش و گردی سر آن تا انحنای دمش، یک ضرب می‌نویسد بی آن که در گردن - یعنی محل اتصال قسمت بالای این حرف به شکم و دمش، مثل خطاطهای دیگر تأمل و استراحت کند. مقداری از این را هم از چاپ‌نویسی دارد.

دیگر شیوه‌ی «شکلی» خطاطی میرزا است. می‌دانیم که خط نستعلیق فارسی به دو بخش حقیقی «پیش از میرعماد» و «بعد از میرعماد» تقسیم می‌شود.

یعنی به قولی «میرعماد پایه‌ی خط نستعلیق را به اوج اعلی رسانیده و چنان نوشته است که تصور کتابت مافوق آن برای هیچ خوشنویسی ممکن نیست». واين راست است. چون میرعماد با سلیقه‌ای خارج از حد تصور، نفائض و اشکلات خط نستعلیق را برطرف و اصلاح کرد. به طوری که اگر کسی حتی برای مدتی کوتاه با خط نستعلیق سروکار پیدا کرده باشد به راحتی قادر به تشخیص خطوط پیش از میرعماد و بعد از میرعماد می‌شود. اما باید حد انصاف و اعتدال نظر رانگاه داشت و گفت که نظیر همین کار، میرزا رضای کلهر هم با قوانین زیبایی‌شناسی «میرعمادی» انجام داد و اصلاحاتی - شاید نه چندان چشم‌گیر، چنان که میرعماد - اساسی و فراوان، در روش خطاطی پیش از خود اعمال کرد.

مرحوم مستوفی معتقد است «میرزا رضای کلهر همان اصول میرعماد را تعقیب کرد ولی سلیقه‌هایی در کوتاه کردن مدها و کوچک کردن و ظریف کردن دوائر و همچنان تغییراتی در سایر ترکیبات حروف در این خط وارد کرد». این تغییرات بطور خلاصه عبارت است از جمع و جور کردن خط نستعلیق فارسی. یعنی همه‌ی آن حروف و کلماتی را که به سابقه‌ی روش میرعماد خیلی کشیده و یا خیلی مدور بود، تاجایی که می‌شد - و به اساس خط صدمه نمی‌خورد - جمع تر نوشت و از شدت‌شان کاست. به همین علت است که در خط نستعلیق فعلی فارسی، و به پیروی از روش کلهر، کشیده‌های زیادی کشیده و «ق» و «ن» های خیلی مدور شکم‌دار بکار نمی‌رود و از سلیقه به دور است. از کارهای دیگری که کلهر در پیراستن خط فارسی انجام داد کوتاه کردن «الف» ها و «میم» های بلند بود که دمshan را چید و «ر» را پرtro و کوتاهتر نوشت و «dal» ها را که شکمشان معمولاً گودی زیادی داشت جمع تر کرد.

مقداری از سنت‌های مانده از زمان «میرعلی هروی»، یعنی اوایل قرن دهم هجری را پاک منسوخ کرد، مثل

کلمه‌ی «سفید» که اغلب «سین» او را کشیده می‌نوشتند و او این کشیده را در «سین» دندانه‌دار ابقاء کرد. یا «ره» را که قبل‌اً حتی به وسیله‌ی میرعماد، گاه بصورت متصل بهم و به شکل نزدیک به «ن» نوشه می‌شد از هم جدا کرد، همین طور «ده» را.

یامثلاً، «بستر» را که اغلب بین «ب» و «ر» را می‌کشیدند بصورت غیر کشیده معمول داشت. «مدتها» را جمع تر کرد. «ف»‌ها و «ب»‌های خیلی دراز را کوتاه‌تر و لونگ و واژی‌شان را کم کرد، هیچ وقت در قطعات کلهر یک «کشیده»‌ی خیلی دراز و یا «الف»‌خیلی قدبلنده‌نمی‌بینید. در قسمت‌هایی که یک حرف به حرف دیگر متصل می‌شود، قلم معمولاً گوشتالودتر از قلم «میرعماد» است و از این قبیل.

میرزادر کرسی بندی، یعنی سوار کردن حروف و کلمات روی هم، تا حد اعجاز مهارت دارد، فیض الدموعش را که نگاه کنید می‌بینید چطور بی‌نقص کار کرده است. با دقت و سلیقه‌ای عجیب همه‌ی فضاهای پروخالی سطرا را می‌سنجد و حساب می‌کند و نمی‌گذارد ذره‌ای فضای بیهوده‌ی خالی و یابی جهت پروشلوغ در آن دیده شود. سطر اول شماره‌ی اول روزنامه‌ی اردوی همایون، از شاهکارهای ماندنی «کرسی بندی» نستعلیق است. کشیده‌های «دوشنبه» و «المعظم» چنان حسابگرانه‌پی هم آمده‌اند که بهتر از آن غیرممکن است. یا یکجا «نایب السلطنه» را طوری استادانه در هم جای داده که آدم حیرت می‌کند.

روش خطاطی میرزارضای کلهر را شاگرد «مکتب» او، یعنی عمالالكتاب سیفی قزوینی، بیشتر از همه رواج داد. بقول مرحوم بیانی «وی پیرو و ناشر شیوه‌ی خاص میرزا محمد رضا کلهر است و پس از درگذشت کلهر تاکنون کسی در آن شیوه‌ی خط نستعلیق، جای او را نگرفته است». عمالالكتاب بی‌آنکه در روش اساسی خط کلهر دخل و تصرف زیادی کند آن را منتشار داد و بی‌آنکه شاگرد مستقیم او باشد با وفاداری و سوساس زیاد، از روی کتاب‌های چاپی خط میرزا، شیوه‌اش را اخذ کرد. از میان دیگر شاگردان کلهر، میرزا زین العابدین شریفی را هم باید ذکر کرد که به روش او بسیار خوب می‌نوشت.

قاضی میراحمد قمی، درباره‌ی میرعلی هروی می‌نویسد: «... هم قطعه نویسی و هم کتابت را به درجه اعلی و مرتبه‌ی قصوی رسانید و آخر خط را بر طاق بلند نهاد که دست هیچ خطاطی بدان نمی‌رسد». مرحوم بیانی درباره میرعماد حسنی معتقد است: «... میر در حدود ده سال از آخر عمر خود شیوه‌ای آورده است... که پس از سیصد و پنجاه سال تاکنون کسی نتوانست بر آن نقطه‌ای بیفزاید یا از آن بکاهد». درباره‌ی میرزارضای کلهر هم می‌گوید: «پایه خط نستعلیق را در جایی نهاده، که پس از او، کسی به آن مقام نرسیده است».

و همه‌ی این رأی‌ها صواب است. هم میرعلی و هم میرعماد و هم میرزارضای، در دوره‌ی خود، با هنر خطاطی به عنوان یک هنرزنده‌ی متحرک موافق شده‌اند و قواعد و ضوابط زیبایی شناخت تازه‌ای بوجود آورده‌اند که پیش از آن هامرسوم نبوده است. میرزا، قواعد خط میرعمادی را وقتی درست حرمت گذاشته که در آن اصلاحات کرده، نه مثل محمود خان ملک الشعرا و محمد حسین شیرازی که منحصرًا خط میرعماد را - گیرم به مهارت و استادی تمام - تقلید کرده‌اند و بس. اگر بخواهیم قرینه‌ی میرزاردر هنر غرب بیاوریم، او به «جوتو» می‌ماند. یا

به «میکل آنژ» در قیاس با «دوناتلو» یا به «سزان» در قیاس با «مانه».

میرزارضای کلهر، آخرین استعداد منمایز و ممتاز خطاطی ایران است، در دوره‌ای که ده‌ها خطاط بی‌نظیر کنار هم و شانه به شانه‌ی هم می‌نوشتند، روشی رابنیان گذاشت که معین کننده‌ی حدود زیبایی‌شناسی خط صد سال پس از آن شد و وقتی که در گذشت، دوره‌ی اوج و عزت این هنر ظرفی به آخر رسید.

## ۳

آخرین بخش این مقاله را اختصاص به شرح زندگی داخلی میرزا محمد رضا کلهر داده‌ام. ظاهرًا به نظر می‌رسد این نکات نباید روشنگر مسائل هنری و یا موارد لازم‌تر دیگر باشد، اما این طور نیست، چراکه زندگی داخلی خطاط مهمی مثل میرزا محمد رضای کلهر، گذشته‌ی اینکه ما را به چگونگی طرز زندگانی یک خطاط معروف واقف می‌کند و مسائل اقتصادی و اجتماعی و ارتباطات اور آشکار می‌کند، باعث می‌شود بهتر و راحت تر توانیم شخصیت هنریش را بررسی کنیم، یعنی بتوانیم اورادر محیط و زمینه‌ی کارش بینیم و به همراه، جهانی را که او را پرورانده، دوباره سازی کنیم. در چنین مرحله‌ایست که می‌شود مطمئن شد که رابطه‌ی فرد با محیط پیرامونش، یعنی یک رابطه‌ی اساسی و مسلم، از قلم نیفتاده است.

میرزا رضا، از زندگی فقیرانه‌ای برخوردار بود. شکل و شمایل و رخت و لباسش را شاگردش، مرحوم عبدالله مستوفی چنین توصیف می‌کند: «میرزا لباس راسته و بر روی لباس عبائی می‌پوشید، یک چشمش پیچیدگی کمی داشت، گوش‌هایش سنگین و قدش متواتر بود، باریش نوک دار مردم. سر را تمام‌آمی تراشید و تاز خانه بیرون نمی‌رفت لباس رونمی‌پوشید. در تابستان با پیراهن وزیر جامه بود، گاهی در حین مشق کردن پیراهن راهم می‌کند و در زمستان نیم که چرامیرزا این قدر فقیرانه می‌گشت. خب و اخراج است که می‌توانست راحت پول

در بیاورد. امانمی خواست.

مثل‌آخوش نداشت به خانه‌ی بزرگان خیلی رفت و آمد کند و جهت تعلیم مشق به آنجاها برود. مرحوم مستوفی می‌گوید «هفت‌های دور روز حسن جلدادر برادرم دوتا سب دنبال میرزا می‌برد، اور اسوار می‌کرد و به منزل ما می‌آورد و در زیرزمین بیرونی از صبح مجلس مشق دائر می‌شد... دو سه ماهی گذشت میرزا یک روز بی دلیل از آمدن سر و ازد برادرم نزد او رفت و چون زمینه‌ی خلق و خوی میرزا در دستش بود و می‌دانست اصرار بخرج او نمی‌رود، به میل اور فتار کرده قرار گذاشت مابه مجلس مشق میرزا برویم.»

کلهر، یک هنرمند «مردم گریز» نبود، اما انصباط‌های شخصی مجال کارهای فرعی برایش نمی‌گذاشت. رک‌گوئی و بی‌پرواپی اش، اگر نه همه برخاسته از شخصیت خاصش، که بیشتر دنباله‌ی سنت هنرمند مستقل و مستغنى از مال و منال دورانش است.

دورانی که آدم‌هایی مثل دهدخدا و محمد غفاری کمال‌الملک و میرزاده‌ی عشقی را پرورد داستان کوتاهی از سرسرختی یک خطاط معاصر میرزا رضای کلهر را برایتان می‌آورم تا بدانید چطور این امر

یک سنت مرسوم بوده است.

میرزا عبدالجواد اصفهانی ملقب به عنقالز خطاط‌های متوسط او اخر دوره‌ی ناصرالدین شاه است. این آدم، که اصل‌اهم مرغه نبوده، آدمی سخت گستاخ و به قول عبدالله مستوفی «حرف نخور و بی حوصله بود». در زمان صدرات میرزا آقاخان نوری اور ابرای مشق دادن نظام‌الملک طلبیه بودند و نظام‌الملک-پسر میرزا آقاخان-با اینکه در حدود بیست و چند سال داشت «استعداد و جربه‌ای برای فراگرفتن تعلیمات» از خود نشان نمی‌داد. خلاصه «کار میرزا با این شاگرد بجایی رسید که دیگر تحمل دیدارش را نداشت ولی نمی‌توانست خود را از این ملاقات هفت‌مای یکی دور روز نجات دهد».

یعنی جرأت نمی‌کرده با صدراعظم دریافتند و «بی عذر معقولی از رفتن استنکاف کند». پس می‌آید ابتکاری به خرج می‌دهد و روی تکه‌های کاغذ می‌نویسد «من از تو بدم می‌آید-یعنی خوش نمی‌آید» و «من از تو خوش نمی‌آید-یعنی از تو بدم می‌آید» و این تکه‌های کوچک را ردیف دنبال خودش روی زمین می‌ریزد طوری که جلب توجه کند و عاقبت‌الامر که مطلب دریافت می‌شود خبر به صدراعظم می‌رسد و او هم از خیرش می‌گذرد و دستور می‌دهد بی او نزوند.

این سنت، میرزا رضای کلهر را ساخت مقید شکل زندگی اش کرده بود، طوری که سختی یک زندگی محقرانه را به جان خریده ترجیح می‌داد دنبال هنر ش باشد تا چیزهای دیگر.

منزل میرزا در محله‌ی سنجالج بود. در خیابان جلیل آباد و هم محل با «غضالملک» که میرزا آنرا به ماهی دو تومان اجاره کرده بود. «یک سه قسمتی بنای سمت مغرب را تشکیل می‌داد و سه اطاق تکه‌سازی در سمت مشرق و در سمت جنوب هم مطبخ و آب‌انبار داشت... از راه رو دری هم به اطاق اول سه قسمتی که محل مشق تابستانی و بهاری بود داشت. شاگردان بدون اینکه به حیاط کاری داشته باشند، به این اطاق وارد می‌شوند. اطاق کاهگلی سمت کوچه‌ی آن نمناک... و آثار خوردگی رطوبت در دیوار تانزدیک طاقچه هویدا بود. در یک گوشه حصیر شیرازی افتاده در گوشه‌ی دیگر گلیمی افکنده بودند. در محل آبرومند اتاق یک نمد آهکی افتاده، روی آن یک روپرشی کرباسی که از روز خرید رنگ صابون ندیده بود گسترده بودند».

منزل میرزا حیاط داشت قدر یک کف دست با چند تایی با چجه و تعدادی مرغ و لودر میان با چجه‌ها: «هر وقت از اتاق به حیاط می‌رفت مرغ‌ها اور احاطه می‌کردند و گاهی که از رفتن به حیاط غفلت می‌کرد، مرغ‌ها به ایوان می‌آمدند و... داد و فریاد راه می‌انداختند. گاهی بعضی از مرغ‌ها که تخم کرده بودند به ایوان اتاق میرزا می‌آمدند و بعضی که خیلی جارو جنجال بریامی کردنده، میرزا از توی اتاق می‌گفت تخم کردي؟... خوب کردي!».

میرزا رضای کلهر، گذشته از هنر عالی و پر اعتبارش، در سایر موارد آدمی بسیار عادی به نظر می‌رسد. او به طبقه‌ای تعلق دارد که هر چند در هر باب اظهار نظر می‌کنند اما در نظام موجود اطراف خود تحلیل می‌روند و جزئی از آن می‌شوند. تمام بازتاب و عکس العمل میرزا، به عنوان یک هنرمند سال‌های آخر قرن سیزدهم هجری، در توکشیدن ها و قاطی نشدن ها خلاصه می‌شود و عمل کردانسانیش انحصاراً در حیطه‌ی «هنری» اش انجام می‌گیرد. این چقدر فرق دارد با هنرمندان نسل بعد تراو که یک راست هنرشنان را وسیله‌ی بیانشان قرار

می‌دهند و مستقیماً از همان پایگاه صحبت می‌کنند.

میرزا در زندگی داخلیش آدمی می‌بینیم که جز به هنر ش به هیچ چیز دیگری وابسته نیست و اگر هم باشد، از حرف‌ونیش و کنایه تجاوز نمی‌کند او «تمام اوقاتش در مشق مستغرق بود. در زمستان بواسطه‌ی بلندی شبها و در تابستان به جهت خنکی هوا، در تمام سال پیش از طلوع فجر بیدار بود و تا وقت خواب غیر از مشق کاری نمی‌کرد. و سط روز در تابستان یک ساعتی می‌خوابید و در زمستان ده بیست دقیقه میان پوستین چرتی می‌زد.».

روش او، همان است که بعد از «هنر برای هنر» نام گرفت. در دورانی که در اروپا، هنرمندانی از میان خردۀ بورژواها برخاستند و جایگاهی تازه در مقابل «هنر فروشی» اختیار کردند، میرزا رضا، همان‌ریاضت «فلویر» وار اعمالی کرد و در زندگی خصوصی اش همانقدر ناتوان و بی‌اختیار بود که «پروست» بود. اغلب ایامش به فقر و نداری می‌گذشت و او ترجیح می‌داد همین طور سر کند.

به جوهر «هنر ناب»‌ی اعتقاد داشت که او را لبیرون شدن از میان طبقه‌اش مانع می‌شد و از همین جا است که باید میان او و «میرحسین» تفاوت گذشت. تفاوتی به نفع میرزا رضای کلهر البته.

ظاهرًا، اگر از دور قضاوت کنیم. میرزا را آدمی می‌بینیم که در میان یک جریان متحرک و فزاینده‌ی تغییرات ذهنی و فرهنگی و اجتماعی، به پشت سرهم نوشتن خطوط و دوایری مدام، دل خوش کرده است: دوره‌ای که امثال سید جمال الدین اسدآبادی و میرزا آقاخان کرمانی فعالانه رفتار می‌کنند. اما انصاف است که بگوئیم او از همین راه، به ریاضتی می‌رسد که نه در حدی شخصی، بل در گسترشی فلسفی و اخلاقی، موجд هنری طریف و دلپذیر می‌شود.

زندگی کلهر، سخت می‌گذشت: در تاریخ اجتماعی و اداری قاجاریه می‌خوانیم: «تمام اهل خانه بیش از چهار نفر و یک دختر بچه نبودند، با این همه گاهی اتفاق می‌افتد که با وجود ارزانی آن دوره تادو ساعت بعد از ظهر که شاگردها می‌رسیدند و چند قرانی مساعدۀ می‌دادند، این خانواده ناهار نخوردۀ بودند. گاهی میرزا می‌گفت مادیش ب از بی‌پولی پلو خوردیم! بعد توضیح می‌داد که قصاب و نانوانسیه نمی‌دهند ولی مشهدی زکی، بقال سرگذر، بامانسیه کاری دارد، پول نبودن ان و گوشت بخریم از بقال برنج و روغن نسیه آوردیم و پلو خوردیم.» اما همین زندگی سخت که شام شب یک هنرمند درجه اول، در گرو مرحمت مشهدی زکی می‌ماند، می‌ارزد به رفاه نسبی - اما حقیرانه خطا طی مثل «سید محمد مشاق» که چند قصیده‌ی سنائی را کتابت می‌کند و «قدک و قلمکار و جعبه گز و جوراب» در مقابلش می‌گیرد.

ولی زندگی‌های این طور گرفتار شام و ناهار، هنرمندان محدودی تربیت می‌کند. میرزا محمد رضای کلهر که در مجلس مشق خود از سیاست حرف می‌زند جلوتر از بینی اش رانمی تواند ببیند و به شاید و نشاید تقویم اعتقاد دارد. اما کوچکی خودش را بازتر گی کارش جبران می‌کند.

پیداست هنرمند ایرانی، همیشه به مهارت فنی کارش تکیه می‌دهد و دیده نشده هنرمندی که آفرینش او جز از این راه، صورت بگیرد. محدودیت میرزا هم فقط در زندگی خصوصی اش حضور داشت والا حرکتی که او در

خطاطی فارسی ایجاد کرد، آهسته آهسته تبدیل به چنان پرواز عظمی شد که همه‌ی خطاطهای بعدی را به زیر سایه‌ی خود کشیده و پنهان ساخت.

این دو گانگی «شخصیت» و «اثر»، عمدۀ قصه‌ی میرزارضای کلهر است. اما هیچ صدمه‌ای به او نمی‌زند و فقط نشانمان می‌دهد که چرا، مثلاً، مهمترین شاعران قدیم‌مامجیز گو و مدیحه‌سرابار آمده‌اند. اما به همراه، عالی‌ترین حدّ جوهر شعر را، همراه با وسیع‌ترین چشم‌انداز ظرفات و تخیل و اندیشه‌بهجای گذاشته‌اند. علت این روش را باید در سیره‌ی هنرمند ایرانی جستجو کرد. اما اگر «فائقی» مدح‌می‌گوید، کلهر یک پله به خیال خودش بالاتر می‌ایستد و هنرش را به کسی و چیزی نمی‌فروشد و پیش خودش روسفید باقی می‌ماند. شاید هم اصلاً این قضایا را جدی نمی‌گیرد و حس نمی‌کند. یا اینکه مثل همه‌ی هنرمندان حرفه‌ای طراز اول ایرانی، حرفش را فقط از راه مهارت‌ش می‌خواهد بگوید. یقین قطعی که نمی‌شود داشت، امامی شود حدس زد که او، متعهد است تا کاری را که بلد است، به عالی‌ترین وجهی انجام دهد. همین قدر حرفه‌ای و همین قدر پاک و خالص.

میرزای کلهر همیشه «دو انگشت نز و سبابه‌اش پینه داشت و گاهی پینه‌ی انگشت‌هارا با چاقوی تیزی می‌گرفت»... و این را که از داغ‌ریاضتی سخت به یادگار مانده باید چونان جای زخم شهیدی به خاک افتاده در راه اعتقادش، ارج گذاشت. حالا چه باک که «در زندگی تفننی جز چای دیشلمه نداشت».

## نگاهی به نقاشی ایران در قرون دوازدهم و سیزدهم هجری

### در جستجوی ارزش‌های واقعی

#### منابع

درباره‌ی نقاشی‌های دوره‌ی قاجاریه منابع بسیار ناچیزی در دست است. در کتاب‌های محققین فرنگی، تقریباً همیشه، مبحث «نقاشی سنتی ایران» به حوالی اوخر صفویه، یعنی زمان شاگردان مکتب رضای عباسی، ختم می‌شود و نقاشی بسیار عالی و ممتاز پس از این دوره نادیده گرفته می‌شود. مثلاً در کتاب مفصل پروفسور پوپ بررسی هنر ایران جز مقداری مطلب کلی و پراکنده و بی‌اهمیت، سخنی در این باره نمی‌رود.

یاد رکتاب قطور و مفصل و نفیسی که تحت عنوان نقاشی ایرانی بوسیله‌ی مؤسسه اسکیرا منتشر شده است مطلب با «رضاعباسی» تمام می‌شود.

همین طور است کتاب دیگری به اسم نقاشی‌های ایرانی از انتشارات «دوور» که جز دو قطعه‌ی کوچک آبرنگ، نشانه‌ی دیگری از نقاشی بعد از صفویه ندارد.

یاده‌ها کتاب دیگر که هر یک به نحوی یا بکلی درباره‌ی این مبحث ساکت می‌مانند (مثل کتاب‌های گری و بلوش و مثلاً مارتین به اسم نقاشی و نقاشان ایران... که به نقاشی قرن ۱۸ میلادی تمام می‌شود، و یا کتاب ساکسیان که نقاشی ایران را از قرن ۱۲ تا ۱۷ میلادی بررسی می‌کند).

یاسعی می‌کنند نقطه‌ی زوال هنر نقاشی ایران را از انتهای زمان صفویه تعیین کنند و هنر پس از این دوره را «عامیانه» و در قیاس با هنر ماقبل آن «ناچیز» توصیف کنند.

مثلاً در کتاب تاریخ صنایع ایران نوشته‌ی کریستی ویلسون به صراحةً قید می‌شود: «پس از شفیع عباسی صنعت نقاشی ایران رو به پستی می‌رود» و این شبیع عباسی معاصر شاه عباس ثانی است. حالب اینجاست که حتی یک محقق شرقی مانند دکتر ذکی محمد حسن مصری نیز عیناً همین نظریه را دنبال می‌کند و نقاشی قرن دوازدهم ایران را به خاطر اینکه «صنعت اروپائی آنان زیاد (تر) از صنعت و صبغه‌ی ایرانی» است بی‌اهمیت

می‌شمارد و تحقیر می‌کند.

جدا از این مقوله، بطور کلی در اغلب مراجع معتبر در زمینه‌ی «نقاشی ایرانی»، به سختی می‌شود شرح مفصل و مطمئنی از هنر قرون ۱۲ و ۱۳ ایران پیدا کرد.

حتی محققین خودمان هم به ندرت مقاله یا مطلبی در این باب نوشته‌اند و این رفتار که لابد به توقف سیر هنر نقاشی ایرانی در قرن دوازدهم باید تعبیر شود—به خوبی نشان دهنده‌ی اشتراک نقطه‌نظر هنرشناسان ایرانی است با «مقتدا»‌های غربی آنان و سندی است از تابعیت و دنباله‌روی کورانه‌ی اینان از منابع خارجی، و چه خوب این حقیقت را آشکار می‌کند که متأسفانه دانش تحقیقی ما شامل هیچ نقطه‌نظر اصیل و مستقلی نیست و صاحب‌نظران ماعموماً در تحقیق و اظهار نظر در مواردی که قبل از مسکوت مانده است آنچنان فقر یا عربی پیدامی کنند که ترجیح می‌دهند تا نظری بپرس قاطع از جانب مصادر فرنگی صادر نشده، دم در کشند و بار ملامت نکشند.

این طور است که باید همیشه چشم برآه بمانیم تا دیگران—اگر لازم بدانند و خوشناسان باید—به غلط یاد رست ارزش‌هایمان را—حتی برای خودمان—تعیین کنند، که انگار نقاشی ایرانی هم از مقوله‌ی خط میخی است که فقط با ظهور راولینسون‌ها کشف می‌شود ولاغیر.

اما اگر گاهی هم کتابی مستقل در این باب نشر شود، مثل کتاب نقاشی قاجار از انتشارات فابر چنان ناقص و سطحی و نازل از آب در می‌آید که جز مقادیری کلی یافی و ارائه‌ی سנות و وزن‌گی نامه‌ها و اسناد جهانگردان، از هر حرف یا تحقیق تازه‌ای خالی می‌ماند. به عنوان مثال، نگاهی ساده به فهرست مطالب همین کتاب، اشکال کار را روشن می‌کند، و فهرست از این قرار است:

۱- مقدمه ۲- سایقه‌ی تاریخی ۳- نقاشان، می‌بینیم این روش، نمونه‌ی بارزی است از طرز تحقیق غلط غربی در نقاشی ایران. چرا که—وبعداً چرایش رامفصل تر خواهم گفت—در مورد نقاشی این دوره روش بررسی اختصاصات کار نقاش به طور مجزا و با این شیوه، صحیح نیست و این راه نمی‌شود به مبانی اصولی شناخت ارزش هارسید. (مثلثاً تعداد صفحات متن این کتاب این طور تقسیم شده).

۲- صفحه پیشگفتار، ۶ صفحه زمینه‌ی تاریخی و ۱۰ صفحه شرح نقاشان. که فقط همان دو صفحه‌ی اول شامل نقد و بررسی نقاشی قاجار است).

به این خاطر نمی‌شود از طریق تحلیل بامبانی زیبایی‌شناسی غربی به هنر نقاشی ایرانی نزدیک شد که اصولاً مسئله‌ی «ارزش فرد» به عنوان «نقاش»—آن طور که در نقاشی بعد از رنسانس اروپائی به شدت مطرح است—در هنر نقاشی ایرانی چندان جایی ندارد.

در این هنر، اهمیت «سبک» یا «مکتب» جایگزین «فرد» می‌شود و به این ترتیب است که هیچ فرد معین و مشخصی (حتی اساتیدی چون کمال الدین بهزاد یارضاعباسی و محمد زمان) به قصد دگرگونی مکتب‌های نقاشی دوره‌ی خود کاری نمی‌کند و باستگی شدید اسلوب شاگرد به استاد آنچنان محکم است که هر انقلاب بنیانی‌ای، نه در سطحی وسیع چون تفاوت عظیم و مشهود کارهای میکل آنرا با استادش گیرلاندایو، که در حدی

بی نهایت ظریف و فنی - و غیر محسوس برای همه - اتفاق می‌افتد و اغلب استحاله یا تحول مشخص یک مکتب به عمری بیش از هفتاد سال نیاز دارد.

اغلب متخصصینی که دربارهٔ نقاشی قرون دوازدهم و سیزدهم ایران مطلب نوشته‌اند، همان طور که بالاتر آمد، در نهایت بی توجهی و بی انصافی متفق القولند که این دوره، دوره‌ی سقوط ارزش‌های اساسی هنر نقاشی ایران است و عموماً به چشم «ازیابی یک سقوط» به آن نگاه می‌کنند.

اما این طرز تفکر، که در اغلب شکل‌های بررسی غربیان از هنرهای با مبانی غیر غربی دیده می‌شود، معمولاً آنچنان آسوده به بی اطلاعی و پیش‌داوری است که گاه حتی مغرضانه به نظر می‌آید. این «اروپوستنتیست»‌های اروپامدار، با محک تمدنشان - که بحق تمدنی عظیم است اما محکش چندان به کار تمدن‌های دیگر نمی‌آید - یکسره برای دیگران تعیین تکلیف می‌کنند، و شاید به همین خاطراست که جهت‌گیری و قضاوت اغلب محققین غربی در دریافت ارزش‌های حقیقی هنر ایرانی همیشه در حد نظریه‌ای بیگانه و غریب می‌ماند و تحسین‌هایش همان قدری پایه و اساس می‌شود که تکذیب‌هایشان، و بررسی‌ها و استنتاج‌های تقریباً همه‌ی هنرشناسان غربی - حتی آدمی مثل بازیل گری - از این میدان پنهانور، به یک سلسه سوء تعبیرهای پیچیده و مفصل و کج‌بینی‌ها وجهات‌های غم‌انگیز مبدل می‌شود. در این «در نیافتن»‌ها، حتی وقتی پای عنایتی در کار باشد (مثل آن مجموعه‌ی سرشار و عظیم تحقیقات و کشفیات و نظریاتی که در باب مینیاتور ایرانی به ما هدیه کردند) عموماً حرف‌های درست به دلایل غلط گفته می‌شوندو حکایت همچنان باقی می‌ماند.

در بالا آمد که منابع مکتب بسیار ناچیزی از نقاشی‌های قرون دوازدهم و سیزدهم ایران در دست است، حالا می‌خواهم اضافه کنم که جز منابع مکتب، از اصل آثار این دوره هم چیز زیادی در دست نیست. در یک فاصله‌ی زمانی تقریباً اندک، یعنی حدود دویست سال، به خاطر بی علاقگی و کج سلیقگی آدم‌های بی‌اعتنابه هر چه خوبی و زیبایی، بیشتر آثار پر ارزش این دوره به دست خرابی و نابودی سپرده شده است و من گمان نمی‌کنم از نقاشی‌های رنگ و روغنی قرون دوازدهم و سیزدهم ایران، در سراسر جهان بشود بیشتر از پانصد عدد یافته، و تازه این نظری خوشبینانه است. جز این، آنچه از نقاشی‌هاتک و توک باقی مانده است یاد روزه‌های خارج است یاد راجموعه‌های شخصی و روزه‌های ایران، که چندان هم در دسترس نیست. چندان، که یعنی تقریباً هیچ من در تهران جایی عمومی، مثلاً روزه‌ای، راس راغ ندارم<sup>۲</sup> که بشود یک مجموعه‌ی پنج تایی از این نقاشی‌های رادر آنجادید. مثلاً روزه‌ی ایران باستان جزیک نقاشی بزرگ جنگ عباس میرزا و روس‌ها اثر رنگ و روغنی دیگری از قرن سیزدهم موجود نیست. مجموعه‌های خصوصی هم که در هایشان به روی دوستداران بسته است (حتی بعضی هایشان اجازه‌ی عکاسی از روی نقاشی‌های ابراهیم نمی‌دهند). کوچکترین سند و کاتالوگ و فهرستی هم جز کاتالوگ مجموعه‌ی آقای سیف ناصری - که سال گذشته چاپ شد - از آثار هنری گردآمده در این مجموعه‌ها در دست نیست.

<sup>۲</sup>- هنوز روزه‌ی تگستان تأسیس نشده بود. این روزه در سال ۱۳۵۴ شمسی آغاز بکار کرد هسته‌ی مرکزی آثار آن راجموعه‌ی مشهور «ایمروی» تشکیل می‌داد که شامل دهدان نقاشی عالی رنگ و روغنی قرن سیزدهم هجری بود. بعد از آن با افزوده شدن نمونه‌های متعدد دیگر، به صورت تنهای و مهمترین روزه‌ی آثار هنری قرن‌های دوازدهم و سیزدهم ایران درآمد. حالا، مجموعه‌ی آن در میان روزه‌های مختلف ایران تقسیم و متفرق شده است.

(بین‌الهلالین اضافه کنم خدماتی داند کسی که این نمایشگاه‌زندوق‌جار را پاک‌رده چه سختی‌ها کشیده توانسته از این و آن نقاشی‌هارا قرض کند و چه منتها به سرش گذاشتند تا کارهار امانت داده‌اند). در اینجا لازم می‌دانم پیشنهاد کنم چه خوب است خانم‌ها و آقایان محترم صاحبان مجموعه‌های خصوصی چند وزیر ادار سال برای تماسای عموم معین کنند تا همه بتوانند افال‌ای را که بارهای که شده‌اند آثار را از نزدیک تماساً کنند، و بهتر است این نکته روش باشد که گرچه پول خرید را آنان پرداخته‌اند اما به واقع کارها تعلق به همه‌ی مردم ایران دارد. حبس و ضبط آثار هنری قدیم و انحصار استفاده‌ی از آن‌ها نصف نیست. اگر هم دلشان بخواهد می‌توانند بلیط ورودی برای تماسابفوشنند، همان کاری که بعضی از صاحبان مجموعه‌هادر خارج می‌کنند.

### تعیین دوره‌ی تاریخی

اشاره‌ای اینجا باید بشود به قضیه‌ی اسم این نقاشی‌ها. من فکرمی کنم، تقسیم‌بندی دوره‌های نقاشی به سال‌های شروع و ختم سلسله‌های پادشاهی قدیم ایران کار صحیحی نیست. چرا که مثلاً نقاشی دوره‌ی صفویه‌ی، اگر به صورت دوره‌ای معین از یک مکتب خاص در نظر گرفته شود، حداقل پنجاه سال پیش از زمان شاه اسماعیل اول صفوی به وجود آمده است و سبک این نوع نقاشی در سال‌های بین ۹۰۰<sup>۱</sup> تا ۱۰۰۰<sup>۲</sup> هجری آنچنان تفاوت عظیمی با نقاشی‌های سال‌های ۱۰۰۰<sup>۳</sup> همین سلسله دارد که اطلاق اسم یک سبک یادوره‌ی نقاشی به این هارامشکل می‌کند. همین طور است تفاوت اساسی نقاشی‌های مکتب رضاعباسی -حدود ۱۰۰۰ هجری- با کارهای مکتب بهزاد و آقامیرک و مظفرعلی.

به همین خاطر است که نمایشگاه حاضر، که دوره‌ی معینی از نقاشی ایرانی را به نمایش گذاشته است، ناچار شده‌نام دو سلسله‌ی ایرانی را روی مکتب واحدی از نقاشی بگذرد، که نادرست است. چون در اصل سبک‌های کامل‌امجازی «زندیه» و «قاجاریه» وجود خارجی ندارند و این دو، بی‌خط و مرز معین خیلی مشخصی در یکدیگر ادغام می‌شوند. چون اگر دوره‌ی زندیه را از زمان سلطنت کریمخان الی مرگ لطفعلی خان بگیریم، یعنی از ۱۱۷۰ تا ۱۲۰۹، بدیهی است تصور اینکه سبک‌متمايز و بکلی متفاوتی در نقاشی ایرانی، در این دوره‌ی کوتاه چهل ساله، نضع بگیرد غیر معقول است. همین طور است اگر فکر کنیم از آغاز سلطنت آقامحمدخان قاجار تا اواسط سلطنت فتحعلی شاه تغییر وسیع و عمداتی در سبک احتمالی «زندیه» به وجود آمده- که نیامده.<sup>۴</sup>

حالا اگر در نظر بگیریم که اغلب نقاشان مشهور این مکتب که نامشان به مارسیده است در هر دوره‌ی «زندیه» و «قاجاریه» زندگی کرده‌اند و یا نقاشانی دیگر می‌توانسته‌اند- در صورت داشتن عمری طولانی- در ایام صفویان و افشاریان و زندیه و قاجاریه کار کنند (مثلاً از ۱۱۹۵ تا ۱۲۰۵) متوجه می‌شویم که مرز این نام‌ها چقدر مواج و نامشخص است.

<sup>۳</sup>- سبک «قاجاریه» هم بی‌معنی است. نقاشی‌های زمان فتحعلی‌شاه (نیمه‌ی اول قرن سیزدهم) تفاوت بسیار عمیق و قابل توجیهی با نقاشی‌های اواسط دوران ناصرالدین شاه و پس از آن دارند.

در توضیح مطلب بالا دو مثال می‌توانم بیاورم. اول، درباره‌ی عمر طولانی یک نقاش. میدانیم که معین مصوّر نقاش بیش از هفتاد سال عمر کرده، به سند شرحی که پای یکی از نقاشی‌هایش نوشته است و در آن توضیح می‌دهد که وقتی شروع کرده به کشیدن صورت رضای عباسی کار ناتمام مانده. تا چهل و هفت سال بعد که تمامش کرده، از ۱۰۴۰ الی ۱۰۸۷. همین طور کمال الدین بهزاد اثری را به این مضمون امضا کرده است «.. فقیر نامراد بهزاد بعد از وصول عمر به درجه‌ی هفتاد...» دوم، از نقاشانی که در زمان سلسله‌های مختلف نقاشی کرده‌اند، باز کمال الدین بهزاد را می‌شود مثال زد که در هر دو دوره‌ی تیموری و صفوی نقاشی کرده است و یازنقاشان قرن دوازدهم آقامحمد صادق<sup>۴</sup> تسلطنت فتحعلی شاه زنده بود و همین طور میرزا بابا، مهرعلی، ابوالقاسم و آقا زمان که در هر دو دوره‌ی زند و قاجار کار می‌کردند.

همین طور است نظر آقای احمد سهیلی خوانساری که در مقدمه‌ی گلستان هنر قاضی احمد قمی می‌نویسد «علی‌ای حال بیشتر نقاشان اواخر عهد صفویه در دوران افشاریه تا اواسط زنديه در حیات بوده‌اند». امانظر من اینست که اگر بخواهیم یک دوره‌ی «تاریخی» را برای این سبک نقاشی اختصاص دهیم، بهتر است همان سال‌های بین ۱۱۰۰ و ۱۳۰۰ هجری قمری را تعیین کنیم، یعنی- تقریباً بین «محمد زمان اول» و «کمال الملک».

با این ترتیب، و با ذکر قرنی که نقاشی به آن تعلق دارد، می‌توانیم از قید این اسم «نقاشی زند و قاجار» خلاص شویم.

فرکرمی کنم برای درک مفاهیم ذاتی و اصلی نقاشی این دوره باید نحوه‌ی دیدی اختیار شود که بتواند کل تمدن و سنت و بنیادهای زیبائی‌شناسی و هنر ایرانی را در بر گیرد و فقط از طریق در نظر داشتن این کل است که می‌توان به قضاوی صحیح نشست.

انتخاب زاویه‌ی دید درست در یک تحلیل قیاسی ساده و اولیه باید بینیم که مهارت‌های فنی و اجرایی و حسی یک نقاش قابل توجه اوایل قرن سیزدهم از چه منابعی برخوردار می‌شود و در چه جاهائی باستهای نقاشی قدیمی تر همچنان صاحب علاقه و پیوندهای ماند، و کجا هانمی ماند. بهترین مثال برای چنین قیاسی نقاشی‌های دیواری قصر «چهلستون» اصفهان است که زمان شاه عباس ثانی و آقامحمد خان قاجار انجام شده است.

در نگاهی تند و گذرا چند نکته روش می‌شود. اول اینکه ترکیب و مجلس‌بندی دو مکتب نقاشی در قرن‌های یازده و دوازده چندان تفاوت نمی‌کند و در این زمینه یک نقاش قرن دوازده (مثال‌نقاشی دیواری عمارت سلیمانیه) کرج متعلق به اوایل دوره‌ی قاجار) از همان اصول و اساسی پیروی می‌کند که نقاشی دیواری مجلس پذیرائی شاه عباس قصر چهل‌ستون.

استفاده از صفت طویل امرای نشسته و ایستاده که حالت یکنواختی و تشریفات وقار را به بیننده القاء می‌کند

<sup>۴</sup>- محمد صادق، با امضای «با صادق الوعد». فعل این سال‌های ۱۱۶۰ تا ۱۲۱۲ هجری قمری.

در هر دونقاش دیده می‌شود. منتها در دومی، دقت و حوصله و امعان نظری بکار رفته که در اولی چندان حضور ندارد و تنوع و راحتی و آزادی حرکات بدن‌های نقاشی دوره‌ی صفوی، در نقاشی دوره‌ی آقامحمدخان جای خود را به خشکی و وقار و توازی و توازن بیشتری می‌دهد.

دیگر اینکه «مرکزیت» همچنان در هر دونمونه به دقت اعمال می‌شود. در ترکیب کارها آدم اصلی در مرکز قرار می‌گیرد و اندازه‌ی بدنش کمی درشت‌تر از دیگران ترسیم می‌شود. طرز قرار گرفتن اطرافیان هم به نحوی است که توجه، بلafاصله به نقطه‌ی مرکزی و اصلی کار منتقل شود که بهترین نمونه‌ی کامل شده‌ی این نوع مجلس‌بندي، حجاری چشممه‌علی در شهر ری است. اين طرز کار دنباله‌ی طبیعی سنت مجلس‌بندي نقاشی‌های دیواری قرن یازدهم هجری است.

دیگر اینکه در این مرحله، نقوش تزئینی نقاشی قرن دوازدهم از شکل‌های ثابت و معمول «اسلیمی» و «خطائی» و «حاشیه» و «لچک» و «ترنج» به دسته گل‌های محمدی و بته‌جقه‌های ترمه و گل‌های ریز تکرار شونده تغییر می‌کند.

این نقوش با توجه به منشاء آنان، بسیار متنوع تر و عمیق تر می‌شوند، چرا که می‌توانند هم از منابع غنی قدیمی تغذیه کنند (مثل استفاده از شیوه‌ی طلاندازی قدیم که اینجا گاه بجای نقش قالی و تزئینات دیوار و پشتی صندلی بکار می‌رود) و هم از شکل‌های طبیعی، مثل گل‌ها و جواهرات وغیره، نقوشی جدید و متنوع بوجود آورند.

دیگر اینکه نحوه‌ی صورت‌سازی تغییر می‌کند و ابروها بسیار پهن تر و چشم‌ها درشت‌تر و طبیعی تر نقاشی می‌شوند، اما اسلوب ساختن دست‌های همان صورت قدیمی باقی می‌ماند و کمی هم ناشیانه‌تر می‌شود. شکل لب‌های حالت واقعی نزدیک‌تر می‌شود و صورت‌هاروی هم رفته کمی زنده‌تر و همچنان بدون حالات عاطفی- به نظر می‌آیند.

نکته‌ی بعدی اینست که روی هم رفته حس و حالتی که نقاشی اوایل قرن سیزده در بیننده ایجاد می‌کند - و همین حالت اغلب اسباب سوء تعبیر می‌شود - نمودار رخوت تنبانه‌ای است که از تعیش و بی‌خيالی و نرم‌خوبی‌ای سخت‌اپیکوری و نفس پرستانه حکایت می‌کند، و این مایه، باحال و هوای عمیق و عارفانه و شاعرانه‌ی نقاشی صفوی تضاد شدیدی دارد.

دیگر اینکه رنگ‌های نقاشی‌های قرن ۱۳ بظاهر محدودتر می‌شوند و در قضاوت اول قدری یکنواخت به نظر می‌رسند. اما در حقیقت اساتید نقاشی این دوره به جای انتخاب سطحی متنوع از رنگ‌های فراوان، عمقی یکنواخت و محدود بر می‌گزینند که غریب و شگفت‌انگیز است و در نگاهی دوباره، ارزش تنوع حیرت‌آور مایه‌های مختلف یک رنگ واحد هریک از این نقاشی‌ها مسحور کننده می‌شود. فن رنگ‌گذاری که در نقاشی‌های قرن یازدهم بسیار مقید و پرداخته است جای خود را به نوعی راحتی و آزادگی می‌دهد. طوری که اغلب با یک حرکت نسبتاً شدید قلم موبخشی کلی پرداخته می‌شود. رده‌های در هم محونشده‌ی رنگ‌ها و گاه لکه‌ها جایگزین سطح‌های صاف و صیقلی می‌شوند.

از این چند قیاس ساده‌ی نقاشی قرن دوازدهم با قرن سیزدهم می‌شود این نتیجه‌های غلط را گرفت که:

۱- ترکیب‌بندی‌هادر نقاشی قرن سیزدهم خشک‌تر شده

۲- نقوش تزئینی که از ارکان نقاشی ایرانی سنتی است به شکلی نازل و غیر ایرانی در آمده

۳- صورت‌های از شکل اصیل سنتی خود دور شده‌اند

۴- موضع کارها، و حتی نحوه‌ی اجراها، کمتر جدی و دقیق است

۵- رنگ‌ها (خصوصاً به خاطر غلبه‌ی مایه‌های مختلف رنگ قرمز و نارنجی که حتی در تذهیب این دوره هم سر و کله‌اش پیدامی شود) از مایه‌های نیلی و طلایی و فیروزه‌ای و لاجوردی مینیاتورهای قدیم فاصله‌ی می‌گیرند... و از این قبیل حرف‌ها.

اما معلوم است که این استنتاج‌ها، همه‌ی حرف‌های درباره‌ی نقاشی قرن سیزدهم ایران نیست و نمی‌تواند و نباید... که باشد.

برای قضاوتش اصولی تر، راهش اینست که ببینیم این دو مکتب چه تفاوت‌های اساسی‌ای با یکدیگر دارند. اما در واقع هیچ تغییری در بنیان نقاشی قرون یازدهم و دوازدهم بوجود نیامده است، چرا که نکته‌ی ظریف اصلی در نقاشی قرن دوازدهم اینست که توانسته با حفظ استخوان‌بندی نقاشی سنتی ماقبلش، روحی تازه در آن بدمند و آغازگر نوعی «رنسانس» نقاشی ایرانی بشود. یعنی با وام گرفتن حدودی معین از دید «نقاشی اروپائی»، به بندبازی ماهرانه و موفقی میان این دو قطب «عینی»، اروپائی و «ذهنی» ایرانی بپردازد.

یکبار دیگر باید اضافه کنم که مهمترین کلید قضاوتش نقاشی قرون دوازدهم و سیزدهم در فهم این نکته است که نقاشی این دوره‌ها با استفاده‌ای وسیع و همه‌جانبه از سنت نقاشی قرن یازده و اختلاط حیطه‌ی سنتی منظره‌سازی اروپائی با مجلس‌بندی مقارن و یکنواخت و شعور رنگ‌شناسی ممتاز ایرانی و انتخاب روش ساده‌گرایی در پرداخت سایه‌روشن و حجم‌سازی و تقلیل پرسپکتیو در مناظر و عمارت‌ها و قامت اشخاص و افزودن عامل غنی «تزئین»، به خلق یک شیوه‌ی جدید در نقاشی ایران موفق می‌شود. شیوه‌ای با قواعد و معیار و منطق اصولی کاملاً تازه و زنده و بدیع.

بنابراین هرگونه قیاس میان این کارها، با نقاشی‌های پیشین و یا حتی نقاشی‌های معاصر اروپائی آن، به نتیجه‌گیری کاملاً گمراه‌کننده‌ای منتهی می‌شود و از دیدی قشری و بسته حکایت می‌کند. چرا که ارزش و ملاحظت این نقاشی‌ها درست در لحظه‌ای کشف می‌شود که قبول کنیم همین‌ها اجزاء متشكله‌ی اصلی این مکتب است و محک و غایت اصالت نقاشی ایرانی انحصار به دوره‌ی صفویه ندارد. یعنی مانباید نقاشی قرون نهم و دهم و یازدهم را به صورت «معیاری» تغییرناپذیر تعیین و هر اثری را که در اندازه‌گیری، با این معیار نخواهد به ابتدا و سخافت متهم کنیم. در این صورت بر ماهمان می‌رود که بر هر آدم یک نعدی دیگری می‌رود. یعنی نظریه‌ی ماز حیات و تحرک عاری می‌شود و آرام آرام آنچنان به دانسته‌های لایتغیر خود معتقد و وابسته می‌شویم که از هر معنای دیگر... به ناچار... غافل می‌مانیم.

ولی عجیب‌اینجاست که روش «ارزیابی ارزش‌های ذاتی و خاص هر مکتب هنری» که معمولاً در موارد دیگر

بکار می‌رود، درباره‌ی نقاشی‌های قرن دوازده و سیزده ایران عمدأً فراموش می‌شود. مثلاً هیچ وقت ارزش نقاشی‌های دوره‌ی امپرسیونیست فرانسه را در قیاس با دوره‌های پیشین نقاشی اروپایی نمی‌سنجند و آنرا «زوال نقاشی اروپایی» به حساب نمی‌آورند، چون کار درست‌تر آنست که آثار یک مکتب تازه را بنفس «خلاقیت» در هنر نقاشی سنجید و قواعد و قالب‌های آن را از درون خود آن مکتب یافت و مشخص کرد. برای اینکار باید از تعصب و لجاجت – که خصم دانایی است – احتراز کرد.

باز به عنوان مثال، می‌شود نقاشی هندی را ذکر کرد که در منابع غربی مکتب‌های مختلف آن همیشه در حوزه‌ی اختصاصات ذاتی شان بررسی می‌شود و از این اصلی کارهای ممتاز دوران امپراطوری مغولی (از «بابر» به بعد) را – که عیناً نظریerc نقاشی قرن دوازده ایران از اختلاط سبک‌های گوناگون بوجود آمده است – گذشته از این که انکار نمی‌کنند، بلکه روح و حس تازه‌ای را که در هنر قالبی قبل از آن می‌دمد، به شدتی تمام‌ستایش و تحسین می‌کنند و در می‌یابند.

می‌دانیم همین هنر نقاشی قرن دهم و یازدهم هندا بتدابه فراوانی از هنر ایرانی و ام می‌گیرد و بعد همان مسیری رامی‌رود که نقاشی دوره‌ی صفوی می‌رود. یعنی از مایه و سبک و حتی موضوع نقاشی اروپایی آنچنان بهره می‌برد که تفکیک این سه عنصر – هندی، اروپایی و ایرانی – از یکدیگر، با شکال صورت می‌گیرد.

به‌هر حال می‌خواستم این نکته را ثابت کنم که نتیجه‌گیری‌های اغلب هنرشناسان غربی به خاطر این است که گمان می‌کنند ۱- نقاشی قرن دوازدهم و سیزده ایران به مکتب‌های پیشین و فادر نمی‌ماند. ۲- به خاطر تأثیر گرفتنش از بعضی نکات فنی هنر نقاشی اروپایی صاحب اصالت نیست. و امیدوارم توانسته باشم روش‌کنم که ۱- از اهم اختصاصات هنر نقاشی ایران همین تحرک و تأثیرپذیری آنست که می‌بینیم، مثلاً، چطور از هنر چینی متأثر می‌شود و در عین حال چگونه آنرا در خود هضم و حل می‌کند و به صورت عنصری کامل‌آیرانی تحويل می‌دهد – یعنی کاری که فرهنگ ایرانی در تمام موارد دیگر هم انجام می‌دهد. ۲- تأثیرپذیری نقاشی قرن دوازده و سیزده ایران از نقاشی اروپایی، نه تنها از ارزش و اصالت آن کم نمی‌کند بلکه حال و هوایی دلپذیر بدان می‌بخشد که یادآور همان روح تازه‌ای است که به همین شیوه، در هنر ساسانی نیز دیده می‌شود.

اما اینکه چرا ناقدان غربی نمی‌توانند لطف و حسن این نقاشی‌ها را قبول و درک کنند، از حد این مقاله بیرون است و نیاز به بحثی جداگانه در روش ارزیابی محققین هنر شرقی دارد.

و مثال آخر اینست: همان‌طور که هنر نقاشی و تاتر و حتی سینمای معاصر زاپن را فقط با درنظر گرفتن و بکار بردن معیارهای تاتر و نقاشی قدیمی و اصیل ژاپنی می‌شود فهمید و نقد کرد، درباره‌ی نقاشی سنتی ایرانی – و علی‌الخصوص نقاشی قرن دوازدهم و سیزده آن هم – باید همین روش بکار رود.

در ادامه، به تاریخچه‌ای از نقاشی قرون دوازده و سیزده ایران خواهم پرداخت و ارزش‌های زیبائی‌شناسی و منابع اصلی اختصاصات آنرا بررسی خواهم کرد.