

گفتارها و گفت و گوهای دیگر

آیدین آغداشلو

برگزیده مقاله ها و گفت و گوها ۱۳۷۸ - ۱۳۸۱



مقاله‌ها و مصاحبه‌های مجموعه حاضر، موضوع‌های مختلف و ظاهراً
 پراکنده‌ای را در برمی‌گیرند - از سینما و تئاتر و باستان‌شناسی و هنرهای
 ایرانی و اسلامی و نقاشی، تا خوشنویسی و گرافیک و شعر - اما در باطن،
 مشغله اصلی آیدین آغداشلو همیشه بازشناسی و ارزش‌گذاری
 فرهنگ و هنر گذشته و معاصر ایران و جهان بوده است.



آیدین آغداشلو - سال صفر - ۱۳۹۲

--	--	--

گفتارها و گفت وگوهای دیگر

آیدین آغداشلو

برگزیده مقاله‌ها و گفت وگوها ۱۳۷۸-۱۳۸۱



سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران



سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران

گفتارها و گفت و گوهای دیگر

اثر: آیدین آغداشلو

صفحه آرایی: مجتبی ادیبی

اجرای صفحه آرایی: شادان ارشدی

طراحی جلد: فیروز شافعی

ناظر چاپ: کامیار علینقی

لیتوگرافی: جامع هنر

چاپ: رنگ پنجم

صحافی: زاد

نوبت چاپ: اول ۱۳۹۴

تیراز: ۱۰۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۳۴۳-۳۹-۵

عنوان و نام پدیدآور: گفتارها و گفت و گوهای دیگر

مشخصات نشر: تهران، کتاب آبان، ۱۳۹۴

شماره کتابشناسی ملی: ۳۸۷۳۸۹۷

مشخصات ظاهری: ۴۰۰ ص.

یادداشت: فهرست نویسی کامل این اثر در نشانی: <http://opac.nlai.ir>

قابل دسترسی است.

سرشناسه: آغداشلو و آیدین، ۱۳۱۹

وضعیت فهرست نویسی: فیبای مختصر

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۳۴۳-۳۹-۵

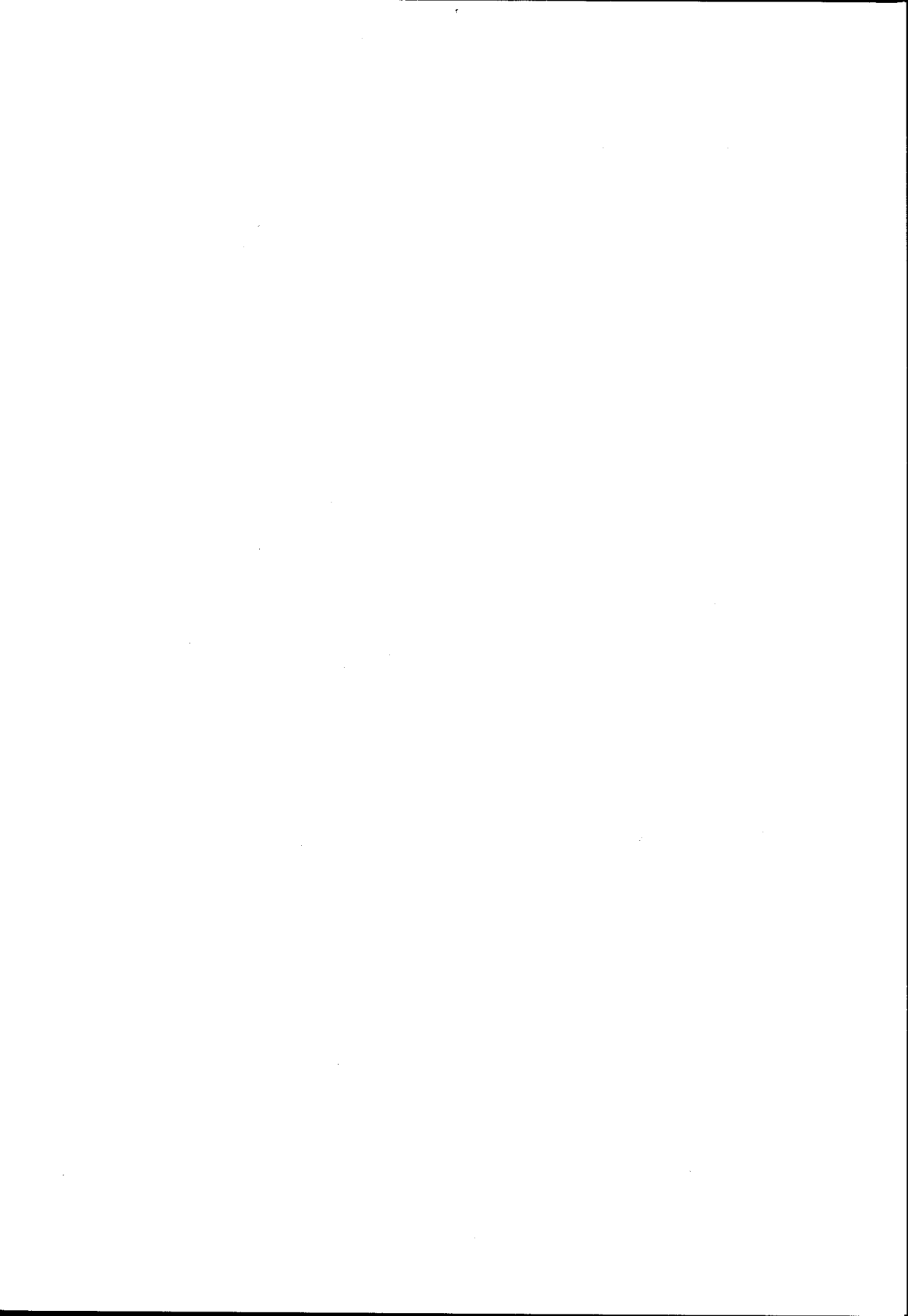


انتشارات کتاب آبان

تهران: خیابان انقلاب، خیابان فخررزی، کوی فاتحی داریان، طبقه همکف، واحد ۱۰، شماره تماس: ۰۱۲-۶۶۹۵۵۰۶۶۹۵۵۰۱۶۴۳-۶۶۴۰۱۶۴۳

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

ایہیں اعدا کو



فهرست

یادداشت ۹

کتاب یکم: گفتارها

یک

- بی ما تمدن بشری فقیر می ماند ۱۵
- در جستجوی بهشت ۱۹
- نقاشی جهان اسلام، گذشته و حال ۲۷
- دلایل و روند تأثیر پذیری نقاشی جوامع اسلامی از هنر غرب ۳۳
- نقاشی واقع گرای ایران ۴۱
- نقاشی این صد سال ما ۴۵
- خوشنویسی معاصر ۴۹
- جهانی ناموجود و وهم آلود ۵۳
- دیدن این همه نقاشی بد، طاقت می خواهد ۵۵
- بهترین ها و بدترین ها و شرح حالی ۶۵
- مقدمه ای بر تصویرگری کتاب کودکان ۶۷
- مقدمه ای بر کتاب نیمابه روایت مشکین فام ۷۱
- پیشگفتاری بر کتاب عکاسی یاد و نگاه ۷۳
- نقاشی ناصرالدین شاه قاجار، اثر محمدحسین لله ۷۷
- آقا لطفعلی شیرازی ۸۱
- نقاشی ایرانی گذشته و چند و چون ۹۵
- کارها و سیله ها و شیوه ها ۱۰۵
- پانوست ها ۱۱۵
- انبان اندی وار هول ۱۱۹
- مشکل خانم شیرین نشاط ۱۳۱

دو

- در سوگ بیلی وایلدنر ۱۲۹ یک گفت و گو ۲۵۵
دو نما ۱۳۳ نقاشی آینه‌ای است بازتابنده ۲۶۵
درباره‌ی مجله‌ی خودم ۱۳۷ نقاشی، دانشکده‌ها، و حرف‌های دیگر ۲۸۱
واقع‌گرایی در نقاشی معاصر ایران ۲۹۱

سه

- مرثیه‌ای برای استاد یحیی ذکاء ۱۴۳ دو
حیف که دیگر نیست ۱۴۷ گفت و گویی درباره‌ی ادبیات ۲۹۹
اسطوره‌های میان غلو و جفا ۱۵۱ یک زبان تازه‌ی سینمایی ۳۰۵
گلستان و من ۱۵۹ گفت و گویی درباره‌ی پژوهش ۳۱۵
نگاهی دوباره به تاریخ ۱۶۷ دولت‌های آیندومی روند، هنرمندان می‌مانند ۳۲۱
عصر ما، عصر بحران فرهنگی است ۳۲۷

چهار

- آن طرف کوه خبر زیادی نبود ۱۸۳ سه
درباره‌ی آن جا ۱۸۷ این سه کتاب آخری ۳۳۹
گزارش سفر من سیاستین و جشنواره‌اش ۱۹۳ گفت و گوی تلفنی آخر شب ۳۴۳
درباب پیری و تنهایی ۳۵۳
خاصیت هنرمند آباد کردن است ۳۶۱

پنج

- انجام‌های شاهنامه‌ی فلورانس ۲۰۵ فهرست اعلام ۳۷۱
هفت اورنگ سلطان ابراهیم میرزا ۲۰۹ سال شمار زندگی آیدین آغداشلو ۳۹۵
معرفی قرآنی نفیس به خط احمد نیری ۲۱۳
معرفی یک نقاشی مهم اواخر دوره‌ی صفوی ۲۱۷
در پاسخ نقدی بر معرفی یک نقاشی اواخر دوره‌ی صفوی ۲۲۱
معرفی سه صفحه‌ی نقاشی شده ۲۲۳
دو نامه‌ی عاشقانه از ناصرالدین شاه قاجار ۲۲۷

کتاب دوم: گفت و گوها

یک

- مجسمه در ایران ۲۳۵
درباره‌ی خلاقیت و تقلید ۲۴۷

یادداشت

این چند کلمه توضیح و اوضاحت را به اختصار و به اشاره می‌آورم تا پیش در آمدی باشد بر این متن پراکنده. این مجموعه، گفتارها و گفت‌وگوهایی است که از سال ۱۳۷۰ تا به امروز منتشر شده است و برگزیده‌ای است از میان یکصد نوشته‌ی چاپ شده در فاصله‌های سال‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۱.

از سخنرانی‌ها - بیش از چهل سخنرانی - جز دو متن در این جا نیامده است، چون بنا بوده که هر متنی قبلاً در جایی چاپ شده باشد و جز در یک مورد، مقدمه‌هایی را که در آغاز هر گفت‌وگو از جانب گفتگوکنندگان علاوه شده بود، نیاوردم - چون اغلب از سر مهر و تعارف نوشته شده بودند و نمونه‌ای که ماند، به خاطر انکار ملاپیم و مستور و گزنده‌ی آن بود، که ماند.

رسم‌الخط‌های گوناگون جاهایی که گفتارها را برابر شیوه‌ی معمولشان چاپ کرده بودند، تا جای ممکن، به همان صورت حفظ شد و مقاله‌ها، با اصلاحی مختصر و در ترتیبی موضوعی - و نه بر حسب تاریخ نگارش - تنظیم شدند.

از گفتارهای چاپ شده در پیش از سال ۱۳۷۸، تنها دو متن قدیمی به مجموعه علاوه شد؛ «نگاهی دوباره به تاریخ» را در سال ۱۳۴۳، وقتی که فقط بیست و سه سال داشتم، در مجله‌ی اندیشه و هنر و در شماره‌ی مخصوص جلال‌آل احمد در نقد بعضی از اشاره‌های تاریخی «غریب‌دگی» نوشتم و با چاپ مجددش در این جا خواستم نمونه‌ای آمده شد از جسارت و سعی سال‌های جوانی‌ام. مقاله‌ی «آقا لطفعلی شیرازی»، در کتابی که در سال ۱۳۷۶ منتشر شد آمده بود و بعد از موافقت کتبی ناشر، سازمان میراث فرهنگی، خود را مجاز به چاپ آن در این مجموعه دانستم.

این کتاب را به یاد و خاطره‌ی یار در گذشته‌ام علی دشتی، تقدیم او می‌کنم که دوستی بود بی حد و حدود در دوستی، و همراهی بود نامشروط و تا به آخر آخر.

آدمی بود یگانه در هوش و ادراک و لیاقت و معرفت، و چنان در پروراندن خود کوشیده بود که انگار خود زائیده بود خود را. معنای درخشانش وام‌دار کسی جز خود او نبود و سال صفر ولادتش، هیچ تباری را در پی نداشت. انگار که به ناگهان و به یکباره در جهان پدیدار شده بود. همان گونه هم ناپدید شد.

با چه مرارتی خود را از «خاش» تا «لندن» کشانید و به سان روستازاده‌ی دانشمند سعدی، ذره‌ذره‌ی دانشی را که لازم داشت، از هر جا که ممکن و فراهم می‌شد - و به سعی و تمنا - آموخت و هر چه که شد، به خاطر آن گوهر تابنده‌ی استعداد شگفتی بود که از جانب حضرت حق بر او تفویض شده بود و او نیز به شکرانه، لحظه‌ای از مراقبت و بالندگی این ودیعه، در عمر کوتاه چهل ساله‌اش کوتاهی نکرد.

انصاف نیست که از مجموعه‌ی بیست دفتر یادداشت‌های روزانه‌اش - که سراسر اندیشه و مکاشفه بود - سطری هم منتشر نشود و بر عهده‌ی بازماندگان اوست که به جبران این قصور، نام و حضور کوتاهش را ماندگار کنند.

و انصاف نبود که آدمی که چنان بی‌اختیار و سودازده و مشتاق، زندگی را دوست داشت، چنین زود بمیرد.

در حکم برادری کوچک و یافرزندی بود برایم و در جایی خوانده‌ام که بالاترین حد عقوبت آدمی در این است که بیشتر از فرزندانش عمر کند و بپاید.

و راست است این گفته

آیدین آغداشلو

اسفند ۱۳۸۱

کتاب اول:

گفتارها



۳



بی‌ما تمدن بشری فقیر می‌ماند^۱

در مقوله‌ی «گفت‌وگوی تمدن‌ها» باید اول ببینیم چه حرفی برای گفتن داریم. پیش از هر گفت‌وگویی، پیش‌فرض ما اغلب این است که حرف‌های زیادی برای گفتن داریم، که به قول حافظ شیرازی - «زبان خموش و لیکن دهان پراز عربیست». کم‌وزیاد و حرف و حق و سهم ما به کنار، اما برای این کار لازم است دستاوردهای مان را جمع‌بندی کنیم. پیش از «گفت‌وگوی تمدن‌ها» باید برویم به «جست‌جوی تمدن‌ها» و اول به «جست‌جوی تمدن» خودمان.

تمدن خودمان که می‌گوییم، می‌دانم چه را می‌گوییم، اما مطمئن نیستیم که همه باهم در مورد آن توافق داریم، یعنی مطمئن نیستیم که این سوی گفت‌وگو کننده دارد به نمایندگی «تمدن شرق» صحبت می‌کند، یا «تمدن اسلامی» و یا «تمدن ایرانی». تمدن شرق - از چین بگیریم تا اسپانیا - تمدن شروع و پراکنده‌یی است و یک کاسه نیست که ما نماینده‌اش باشیم. به نمایندگی «تمدن اسلامی» - و یا «تمدن ایرانی»، اما می‌توانیم صحبت کنیم که در گسترش تمدن اسلامی سهم عظیمی داشته‌ایم و حق داریم داعیه‌ی سخن‌گویی در این زمینه را داشته باشیم؛ از معماری تا نقاشی و موسیقی و فنون دیگر، تا تاریخ و جغرافیا و علوم و ادبیات. محدودتر و دقیق‌تر، از این مقوله می‌توانیم در باب جایگاه تمدن ایرانی صحبت کنیم که جایگاه عمده‌یی است و حاصل بسیاری داده است که می‌شود به آن تکیه کرد و با دیگران در میان گذاشت.

صاحب این قلم خودش را ذی‌حق نمی‌داند تا در زمینه‌ی مباحث و دست‌آوردهایی چون فلسفه و فقه و علم کلام جمع‌بندی کند - که قطعاً اهل علم و تخصص این کار را خواهند کرد - اما آنچه را که به نحو‌اخص می‌تواند جمع‌بندی و عرضه کند در باب هر مقوله‌ای است که به «هنر» ایرانی، هنر ایران قبل و بعد از اسلام، اختصاص دارد. این چند صفحه راهم از آن رو می‌نگارد تا جدای از هر استنتاجی، مقدمه‌ای باشد در جهت اولویت دادن به دستاوردهایی که خاص و یگانه و اصیل بوده‌اند. برای این کار بدیهی است هر گونه خودفریبی و حب و بغض

حاصل عمده‌ای نخواهد داد. این که برای باوراندن به دیگران ابتدا به خود بیاورائیم که عالی‌ترین نمونه‌ی هر اثر هنری را ما - چه هنرمندان ایرانی و چه هنرمندان مسلمان - خلق کرده‌ایم و ساخته‌ایم، به زور گویی و در نهایت به عقب‌نشینی خواهد انجامید. اما در نگاهی دقیق و دوباره، احتمالاً در خواهیم یافت که عرصه‌هایی که در آن‌ها خاص بوده‌ایم کم نبوده و می‌توانیم به آثاری که به وجود آورده‌ایم ببالیم و ببالیم که بی‌ما تمدن بشری ناقص و فقیر می‌ماند. اما راه این نتیجه‌گیری، هم‌چنان درست و عمیق نگاه کردن است، و هم‌چنان، متکبر و احساساتی نشدن از سویی و مجذوب و فروتن نبودن از سوی دیگر.

در این فرصت، کل این دوران طولانی را باید سرگرد کم‌تابینیم، در نگره‌ی اول، به چه‌هایی می‌توانم اشاره کنم و چون دنبال یافتن نمونه‌هایی خاص و منحصرم، شاید حاصل جمع‌بندی چندان مفصل به نظر نیاید. اما اگر نمونه‌ها را «مشت نمونه‌ی خروار» بگیریم، بقیه‌ی جست و جوی در این «خروار» و آرایه‌ی نمونه‌های دیگر می‌ماند به عهده‌ی اهلش.



ایرانیان، در طول فرهنگ شش‌هفت هزار ساله‌شان آثاری خلق کرده‌اند که نمونه‌هایی از آن‌ها را می‌توان یگانه دانست از قدیمی‌ترین این نمونه‌ها، لوحه‌ی گلی «منشور کوروش هخامنشی» است که نشانه‌ای است از گستردن شفقت و انسانی دوستی در جهانی مالا مال از کینه‌ورزی و کشتار و انهدام. این لوحه‌ی کوچک گلی دیدگاهی را در خوب ثبت و بازگو کرده است که پیش از آن، هرگز حضوری چنین قطعی و درخشان نداشته است و، اگر نخواهیم آن را سرفصلی تازه در تاریخ بشری به شمار آوریم، حتماً از ولادت نظام تازه‌ای در شرق خبر می‌دهد. مجموعه‌ی وسیع و دلپذیر و فخیم تخت جمشید هم از همین نوع است: آرام و دعوت‌کننده و نوازش‌گر و مساوی‌کننده. تماشای شادمانی آدم‌های گوناگون ایستاده در کنار یکدیگر در نقش برجسته‌ی پلکان شرقی آپادانا، و توجه به دست آن بزرگ‌زاده‌ی ایرانی که ملایم و راهنمایی‌کننده، دست هدیه آورنده را لمس می‌کند، آموزنده و بسیار دلپذیر است و از ولادت و گسترش جهانی تازه خبر می‌دهد که نوازش و استقرار و رحمت دارد در آن حاکم می‌شود.

سه‌م ایران‌یان نیمه‌ی دوم هزاره‌ی اول قبل از میلاد، در سامان دادن و اعتدال بخشیدن و ترکیب کردن است و از همین دوران است که سلیقه‌ی عالی و کم‌نظیرشان را در ترکیب کردن عناصر گوناگون تمدن‌های مختلف آشکار می‌کند و همین سلیقه، مشخصه‌ی اصلی سیر و سلوک بعدی‌شان در راه دشوار و پیچاپیچ حرکت اقوام و تمدن‌های متعدد می‌شود.

به وقت حضور در میعادگاه گفت‌وگوی تمدن‌ها، می‌توانیم نمونه‌های فراوانی را به نشانه‌ی حجت دستاوردهای مان به همراه ببریم. می‌توانیم تکه پارچه‌ی ابریشمی از بافته‌های عصر ساسانی را عرضه کنیم که منحصر به فرد است و طرح و نقش و بافت ظریف و خوش‌رنگش، سرمشقی می‌شود برای بافته‌های بعدی که

از اسپانیا تا مصر و رُم شرقی و آسیای میانه را در بر می‌گیرد؛ بافته‌هایی با نقش گرازها و کبک‌ها و قراول‌های نشسته در درون دواپری با حاشیه‌های مروارید نشان.

می‌توانیم چند نمونه از سفال‌های زیبای قرن‌های چهارم تا ششم هجری قمری را همراه ببریم؛ از بشقاب‌های سپیدرنگ بزرگی که در نیشابور ساخته می‌شدند و به دست‌نوشته‌های تزئینی ساده‌ی شکلی و نجیب‌مزین بودند، تا ظرف‌ها و کاسه‌های مینایی ری و کاشان که نقاشی‌هایی ظریف و هوش‌ریا درون‌شان نقش می‌شد؛ با صحنه‌هایی از سواران و عشاق و آدم‌های آرام و ملایم نشسته در دو سوی درخت زندگی و به رنگ‌های طلایی و قهوه‌ای و لاجوری و قرمز، بر زمینه‌های سپید عاج‌گونه.

می‌شود همانند همان نقش بر جسته‌های تخت جمشید، با لطف و مهربانی، دست‌جهانیان را گرفت و به تماشای نمازخانه‌ی مسجد کوچک و ظریفی برد که در مجموعه‌ی گنجعلی خان کرمان، تنها و رنگین و پر نقش و نگار در انتظار مؤمنین و تماشاگران مانده است. نمازخانه‌ی بی‌نظیری که سقف و دیوارهایش پوشیده از زیباترین طرح‌های فرآورده‌ی دست بشری است و تناسب و ابعاد و کتیبه‌ی قرمز و دورگیری شده با تحریر طلایی‌اش، چشم را خیره می‌کند و دل را آرام.

یاد در جای دیگری، در اصفهان، می‌شود نماینده‌های تمدن‌های دیگر را بر ده تماشای مسجد شاه (امام) که یک‌بار در جایی نوشتیم «به قطره‌ی فیروزه‌گونی می‌ماند که از عالم ملکوت، بر ضلع جنوبی میدان نقش جهان چکیده و منجمد مانده است» و اشاره کرد به ترکیب و فضا بندی و رنگ آمیزی درخشانش و پرسه زد در حیاط‌های کوچک دلربایش، تا دل بماند در گرو پوشش وسیع کاشی‌های خشتی آبی و زرد و فیروزه‌ای‌اش و فرو برویم و سفر کنیم در دل این قطره‌ی عظیم نیلی رنگ.

می‌شود یک‌بار دیگر، و ده‌ها بار دیگر، نقاشی «معراج» سلطان محمد، نقاش نیمه‌ی اول قرن دهم هجری قمری، را نگاه کرد و به نمایش گذاشت و مفتون صحنه‌ی جلیل و خیال‌انگیزی ماند که در آن، در زمینه‌ای لاجوردی رنگ، فرشتگان و کروبیان گرداگرد پیامبر سوار بر بُراق می‌چرخند و با عبودیت و حرمت تمام، هزاران رنگ تأیید از منشور عالم غیب را در صفحه‌ای کوچک منتشر می‌کنند و شاید همین یک اثر، کفایت کند بازنمایی تمامی جهان ظریف و پر رمز و راز نقاشی قدیم ایرانی را که از قرن نهم تا یازدهم، نظیری در عالم نداشته است... و یادمان باشد و یادآوری کنیم که عنصر رنگ و شناخت و شعور ایرانیان در این عرصه، در تمامی مشرق زمین یگانه بوده و الگویی شده است برای بسیاری دیگر.

در ادامه‌ی این جست و جو، می‌توان اشاره کرد به قالی کشیده‌ی مستطیلی شکلی - با ابعاد دو متر در چهار متر - که در نیمه‌ی اول قرن یازدهم هجری قمری به دست هنرمندان اصفهان یا کاشیان بافته شده است و معروف است به قالی «دوریا» - به مناسبت نام پرنسس دوریا که مالکش بوده، و در همان زمان از اصفهان به لهستان فرستاده شده و دوباره، در بیست و پنج سال پیش، بازگشته و بر دیوار موزه‌ی فرش تهران نشسته است. فرشی بافته و تافته از تار و پود طلا و نقره و ابریشم، به رنگ‌های قرمز و سبز و زرد و آبی و طلایی و نقره‌ای. ترنج‌ها و کتیبه‌های پراکنده و نامتقارن آن اثر کامل و به ثمر رسیده‌ی طراحان بزرگ ایرانی است و ترکیب این

مجموعه‌ی رنگ و نقش و طرح و بافت، حاصلی داده مطلقاً سحرآمیز.

هم‌چنان پرسه می‌زنیم در اصفهان اوایل قرن یازدهم، و خوش‌نویسی بزرگی را، و شاید بزرگ‌ترین همه‌ی خوش‌نویسان را، تماشای کنیم که در اتاقی - که لابد به حیاطی و حوضی و باغچه‌هایی مشرف است و از نور ملایم آفتاب مالمال شده و لکه‌های نور تا به انتهای دیوارهای پر از اتاقچه و رف نشت کرده است - کاغذی را بر زانو نهاده و دارد به قوت و احتیاط تمام می‌نویسد. دارد می‌نویسد:

مه طلعت تو را به تمامی غلام شد در مطلع سخن، سخن من تمام شد
محمود غزنوی که هزارش غلام بیش عشقش عنان کشید و غلام غلام شد

«الفقییر المذنب عمادالحسنی غفر له ۱۰۰۷»

و بعدها همین قطعه‌ی شگفت‌انگیز را، که به خط زیبای نستعلیق ابداعی ایرانیان است، می‌دهند به تذهیب‌گر و صحاف و حل‌کار و صفحه‌ای مجلل و ظریف و نفیس گیر فراهم می‌آید که معلوم نیست کی و چه‌طور، راهش را تا موزه‌ی ارمنستان سن پترزبورگ ادامه داده است. از تماشایش نمی‌شود سیر شد. حاصل جان به ثمر رسیده‌ی هزاران خوش‌نویسی است که تا به آن زمان، هر کدام معنایی خاص را به معنایی عام افزوده‌اند و خوش‌نویسی نستعلیق را تا به اوج رفعت فنی و معنوی اش رسانده‌اند.

نمونه کم نیست. نمونه‌هایی را می‌گوییم که دست آورد خاص ما ایرانیان است و عرضه و انتشارشان جهان را رنگین‌تر و زیستنی‌تر کرده است و سهم مادر تمدن جهانی قابل توجه است. از من نقاش توقع می‌رود درباره‌ی چشم‌انداز بصری و رنگ و طرح جهانی بنویسم که در پرداختن و تزئین و استعلایش نقش عمده‌ای داشته‌ایم، آفاق دیگر این حق و سهم را باقی‌اهل تحقیق باید بر عهده بگیرند و به ما و دیگران بگویند که در تبیین و تصویر نبرد میان خیر و شر، و یا فلسفه و اسطوره و حماسه و شعر و نثر و شطریات و حکمت و طب و علم، چه کرده‌ایم. باید بتوانیم درست و متعادل، حاصل این عمر شش‌هفت هزار ساله را جمع‌بندی کنیم - که کار سهلی هم نیست. اما این را هم می‌دانم که شادمانی تماشای این حاصل جمع، دلپذیر و مداوم خواهد بود و سهمی عمده از آن به همه‌ی جهانیان خواهد رسید.

در جستجوی بهشت^۱

بازنویسی سخنرانی ایراد شده در جلسه‌ی بزرگداشت حسین بهزاد

موضوع صحبت‌م را، مختصراً، در حوزه‌ای برگزیده‌ام که شاید به نوعی، در راه‌گشایی شناخت آثار مرحوم حسین بهزاد مفید افتد، و سعی می‌کنم حتی‌الامکان، مروری کنم گذر ابرشرایطی که ظهور و تجدید حیات قالب مینیاتور یا نگارگری ایران را ممکن کرد. این که گفتم «تجدید حیات» از آن جهت بود که خواستم موضوع صحبت‌م را بر زمینه‌ای متمرکز کنم که بتوانم از طریق آن، سیر طبیعی نگارگری ایرانی، افول سیصدساله‌ی آن، و ظهور مجددش در دوران حسین بهزاد را بررسی کنم.

نقاشی ایرانی، در طول عمر هزار ساله‌ی بعد از آغاز اسلام خود مسیری را طی کرده است که برای کسانی که علاقه داشته‌اند و تعقیبش کرده‌اند مشخص و روشن است. این هنر فاخر، عناصری را از هنر ساسانی و مانوی و بیزانسی و چینی اخذ می‌کند و در حرکتی صعودکننده، در قرن نهم هجری قمری به یکی از قله‌های رفیق خود می‌رسد و بر روی پایه‌های ظریف و اما استوار خود می‌ایستد؛ صاحب جهان بینی خاص و یگانه‌ای می‌شود، اساتید بزرگ و مکتب‌های معتبر خود را پدید می‌آورد و به حق در تمامی ساحت هنر جهان اسلامی ممتاز و بی‌بدیل می‌شود، طوری که در قرن دهم هجری قمری، نقاشی هیچ جای این حوزه‌ی تمدنی و هنری و جغرافیایی، نمی‌تواند با نقاشی ایرانی پهلویزند و در حقیقت این نگارگری ایرانی است که منبع تغذیه‌ی اصلی هنرهای تصویری رایج و منتشر در جهان اسلام می‌شود.

اما در این مبحث، آنچه اولویت دارد بررسی چگونگی حرکت بسیار پراهمیت نقاشی ایرانی است، حرکتی که در فصله‌ی میان قرون نهم و یازدهم هجری قمری به نهایت حاصل و هدفمندی خود می‌رسد. نقاش ایرانی هر عنصری یا نقش مایه‌ای را، از هر جا که بخواهد برمی‌گیرد، روحی خاص در آن می‌دمد و از آن خود می‌کند؛ مثلاً طراحی خاص چهره‌های سه‌رخ، نقش ابر و شکل بعضی از درختان و اژدها و سیمرغ را از هنر چینی می‌گیرد، اما در تغییری ظریف و اساسی، هویتی ایرانی به آن‌ها می‌بخشد، طوری که اگر هر کدام از نقاشی‌های قرن دهم

هجری قمری را انتخاب کنیم، نمی‌توانیم موردی را - در اکثریت قریب به اتفاق این نمونه‌ها - بیابیم که ناهنجار و یا با کلیت اثر ناسازگار باشد. هر اثر هنری تصویر شده در فاصله دو بیست و پنجاه ساله‌ی میان اوایل قرن نهم و اواسط قرن یازدهم هجری قمری اثری است یک پارچه و محکم و هماهنگ و رنگارنگ؛ هنری است جادویی و خیال‌انگیز، که همه‌ی ما، کسانی که در این جا وزیر این سقف جمع شده‌ایم، به آن عشق می‌ورزیم.

نگارگری ایرانی، از قرن نهم هجری که به آغاز کمال خود می‌رسد، پویایی خود را یکسره ادامه می‌دهد و در هر دوره، تغییراتی را به خود می‌پذیرد؛ تغییراتی بسیار ظریف، جزئی و حساس که چشم و بصیرتی ورزیده و آموخته می‌تواند این دگرگونی‌ها را سراغ کند و بیابد و جمع‌بندی کند تا معلوم شود تفاوت‌های حادث شده در اجزاء هر دوره‌ای، در چه سطح و عمق و حجمی صورت گرفته است.

حرکت خارق‌العاده‌ای که در این دو بیست و پنجاه سال صورت می‌گیرد جای ملاحظه و مکاشفه‌ی بسیار دارد. این حرکت جوهری، نشانه و آئینه‌ای است از جستجوی خیال‌انگیز هنرهای تجسمی این دوران که تقریباً در همه‌ی زمینه‌ها و شاخه‌ها و شعبه‌های آن صورت می‌گیرد؛ حرکتی است عظیم و طوفانی و تغییردهنده که در فنجانی ظریف و شکننده حادث می‌شود و شاید همه‌ی مهمه و ماجرا، همه‌ی تغییرات پیاپی فصول تعیین کننده، منظر خارجی ظاهرآچندان متغیر و متفاوتی را عرضه و عیان نکند که گزارش و تعیین اوج و ورود و حادثاتش می‌ماند بر عهده‌ی اهل فن و اهل نظر.



نقاشی ایرانی، جز در عناصر تزئینی غنی و درخشانش هنری کاربردی و مورد استفاده نیز بوده است و بیشتر در صفحات کتاب‌های خطی مصور شکل گرفته، و به تعبیر معاصر ما، در حوزه‌ی «تصویرگری» کتاب‌ها قرار داشته است. هنرمندان تصویرگران در زمینه‌های دیگری نیز نظیر طراحی نقوش بر روی ظرف‌های سفالین و فلزی، بافته‌ها، نقاشی‌های دیواری و کاشی‌کاری فعال و خلاق بوده‌اند. اما پیشه و دلبستگی اصلی آن‌ها همین کار مصور کردن نسخه‌های خطی بوده است و هدفمند و کاربردی بودن کارشان، ذره‌ای از عمق و مساحت آثارشان کم نکرده است.

محدودیت‌ها و تقیدهای کارشان بسیار زیاد بوده است؛ مثلاً در تصویرگری نسخه‌های خطی مقید بوده‌اند و به موضوع کارشان وفادار بمانند، در همراهی با ادبیات باشند و برحسب فضا و جایی که خوشنویس برایشان تعیین و تکلیف می‌کرده کار کنند؛ اما این توطئه‌ها، اگر آزادی میدان کارشان را محدود می‌کرده، از تخیل و خلاقیت‌شان نمی‌کاسته و واقعیت‌هایی - از آن قبیل که اشاره شد - حقیقت معنای کارشان را تقلیل نمی‌داده است.

نگارگری ایرانی براساس سنت‌هایی شکل می‌گرفته و تعقیب و ادامه می‌یافته که بسیار دقیق و واجل‌الرعایه بوده‌اند؛ هر هنرمندی، برحسب استعداد و لیاقت خود ذره‌ای و مقداری بر کار استاد ماقبل - چه باواسطه و چه

بلاواسطه - ی خود می افزوده است، بی آنکه ترکیب کلی و اصل و اساسی را که به آن وابسته و متکی بوده یکسره در هم بشکند. شمایل شکنی هایی از این نوع در هنر قدیم ایرانی بسیار نادر بوده و اگر حرکت های متفاوت فرهنگی و هنری این هنر را در هر دوره ی پنجاه ساله ی آن دنبال کنیم می توانیم به رأی العین ببینیم که سطح فرهنگ، قطعاً از تموج هایی ظریف و نامحسوس و اما عمیق، برخوردار شده که نمایشگر ارتباط های جدید با جاهای دور و ناشناخته - که تا قرن دهم هجری قمری کم و بیش صورت می گرفته - بوده است و همین ارتباط ها هستند که تأثیری تعیین کننده از قرن یازدهم به بعد باقی می گذارند. حرکت در متن فرهنگ ایران را در جاهای دیگری نظیر ادبیات و شعر و معماری هم می توانیم سراغ کنیم و هر چند تفاوت ها ظاهراً چندان عمده به نظر نمی آیند، اما در چشم بصیر و خیره، تفاوت - مثلاً میان نقاشی های کمال الدین بهزاد او آخر قرن نهم و محمدی قرن دهم - بسیار چشم گیر است و وضوح کامل دارد و به راحتی می توان بر تغییراتی از قبیل افزوده شدن طول قامت انسان ها، ارتفاع گرفتن چهار چوبه ی نقاشی ها، ظرافت بیشتر تزئین ها و تذهیب ها و پر جمعیت تر شدن مجالس، در فاصله ی قرن ها نهم و دهم، انگشت گذاشت.



یک بار اشاره کردم که تنها از راه تماشای سیر تحول نقاشی ها و نگارگری های ایرانی، می توانیم تغییرات فرهنگی و تمدنی خود را نظاره کنیم؛ این که ارتباط با فن شناسی غربی از چه زمانی وسعت گرفت، قالب های تفکر و اندیشه چه دگرگونی هایی پیدا کرد و باورهای جامعه با باورهای پیشین آن چه فاصله ای گرفت، و سعی و توفیق مادر مواجهه با این تغییرات ناگزیر، تا چه اندازه فاعلی و یا انفعالی بوده است، همه و همه می تواند از راه همین تماشا و تعقیب مشخص شود.

نگارگری ایرانی، در عین وابستگی به سنت و بدنه ی اصلی ساختار آن، هم چنان به زمانه و دوره ی خود نیز وفادار است. تنها از راه تشخیص لباس های خاص هر دوره ای در نقاشی ها، می توان قرن و دهه ای را که اثر در طول آن ساخته شده تشخیص داد و به جا آورد. مثلاً محمد زمان، در او آخر قرن یازدهم - ۱۰۸۶ هجری قمری - از شاه سلیمان صفوی سفارش می گیرد که چند صفحه ی خالی مانده در یک خمسه ی نظامی متعلق به زمان شاه طهماسب صفوی را - که در حدود ۹۵۰ هجری قمری ساخته شده - نقاشی کند، اما سعی نمی کند به شیوه ی همان نقاشی های نقاشات صد و چهل سال پیش وفادار بماند و به شیوه ی کاملاً جدیدی کار می کند که تفاوت هایی اساسی با دیگر نگارگری های همان خمسه دارد در کار محمد زمان می بینم که خط افق پایین آمده، طرح چهره و اندام انسان ها تغییر کرده، سایه روشن در کار آمده، پرسپکتیو تصحیح شده، نقاشی هندی بیش از حد تأثیر گذاشته، قلم گیری اهمیتش را از دست داده، و ده ها نکته ی دیگر. این اشاره را به این خاطر ذکر می کنم تا یادآوری شود که هنرمند نگارگر قدیمی ایرانی، در عین حال که سنت گراست و به چهار چوبه ی قالب اصلی و جهان بینی شگفت انگیز پیشینیانش وابسته است، اما روند تغییر زمانه ی خود را هم تعقیب می کند

و در کارش انعکاس می‌دهد. بخشی از شرایط تکوینی دستاوردهای حسین بهزار و شاگردان مکتبش را از این راه می‌شود دریافت و توجیه کرد، چون تحول نیز، در عین قطعیت سنت‌گرایی، حضور مؤثر خود را احراز می‌کند.

از اوایل قرن دوازدهم هجری قمری، نقاشی رنگ روغنی رایج می‌شود، پرداز در آبرنگ‌ها و سایه روشن دادن در تداخل و محو کردن تدریجی رنگ‌ها و تجربه‌های جدید در پرسپکتیو گسترش می‌گیرد و مکتب نقاشی زندو قاجار آغاز می‌شود که - جز در نقاشی گل‌ها و پرنده‌ها - دیگر شباهت اندکی به نگاره‌های قرن دهم تا نیمه‌ی قرن یازدهم دارد. هنرمندان جدید و معتبری مانند آقا صادق و میرزا بابا و مهرعلی و دیگران آغاز به کار می‌کنند و نام استادان قدیمی و شیوه‌ی گذشته یکسره از یادها می‌رود و نام استاد بی نظیری چون رضاعباسی طوری فراموش می‌شود که یکصد و پنجاه سال طول می‌کشد تا در دوره‌ی زنده، نامش در تذکره‌های ذکر شود.

این جفا را شاید بشود از این دیدگاه توجیه کرد که حرکت پویا - اما ظریف و با احتیاط و تدریجی - نگارگری ایرانی رو در پیش رو دارد و هر مرحله‌ای، غیر قابل بازگشت و غیر قابل رجوع به مرحله‌ی قلبی است و دستاورد و شیوه‌ی جدید چنان مستقر می‌شود که تقلید از سبک‌های گذشته را - که از جهانی سپری شده حکایت می‌کند - به کلی منسوخ می‌کند. با سپری شدن دورانی، استادان آن دوران نیز فراموش می‌شوند و در تمامی قرن سیزدهم هجری قمری تقریباً هیچ نمونه‌ای را نمی‌توانیم بیابیم که به شیوه‌ی مکتب اصفهان نیمه‌ی اول قرن یازدهم قلم‌گیری شده باشد.



نگارگری با مینیاتور، در همان اوایل قرن سیزدهم کنار گذاشته شد و عینی‌ترین مثال این نکته از راه تماشای نقاشی‌های کاخ چهل ستون حاصل می‌شود که در یک عمارت، دو سه نوع و شیوه‌ی کار کاملاً متفاوت را کنار هم می‌بینیم؛ نگاره‌های شیوه‌ی شاگردان رضاعباسی را در کنار نقاشی‌های دیواری چهار گانه‌ی زمان شاه عباس دوم، و در جوارشان دو نقاشی جنگ چالدران و جنگ کرنال کار شده در نیمه‌ی دوم قرن دوازدهم هجری قمری را.

تواتر و جایگزینی این سه شیوه‌ی متفاوت در طول مدتی کمتر از صد سال صورت می‌گیرد و از نشانه‌های پویایی خاص ناشی ایرانی است. بعدها هم همین حرکت را تا زمان - و تا بعد از زمان - کمال‌الملک می‌بینیم و می‌بینیم که چه طور، تغییراتی که به واسطه‌ی نقاشی‌های هندی در نقاشی قرن دوازدهم ما به وجود می‌آید و تثبیت می‌شود، در قرن سیزدهم مستقیماً تحت تأثیر نقاشی اروپایی قرار می‌گیرد، و این تغییرات چنان قطعی و پیاپی است که نمی‌توان تنها کمال‌الملک را به آغاز تقلیدگری کامل نقاشی اروپایی متهم کرد، چرا که پیش‌تر از او، صنایع‌الملک و مزین‌الدوله - بودند که به اروپا گسیل شدند و با مهارت فراوانی که در نقاشی رنگ روغنی شیوه‌ی اروپایی کسب کردند، پشتوانه و تکیه‌گاهی فنی و عملی و قابل انتقال برای نسل بعدی فراهم آوردند. بعضی از نقاشی‌های دوران جوانی کمال‌الملک بسیار نزدیک است به شیوه‌ی صنایع‌الملک؛ چه از حیث ترکیب‌بندی و

چه از حیث محو کاری‌های و پرداختن به اجزاء و مهارت در کاربرد متنوع رنگ‌رون، بر این قیاس، کمال‌الملک، از حیث وابستگی سنتی بسیار وفادارتر می‌ماند به صنایع‌الملک و مزین‌الدوله تا مرحوم حسین بهزاد به استاد قلمدان‌سازش.

چه اتفاقی می‌افتد که هنرنگاری عالی و اصیل ما این چنین به کلی از یاد می‌رود و متروک می‌ماند؟ تا جایی که در یک صد سال پیش، تنها تعداد انگشت‌شماری، نام هنرمندان بزرگی چون آقامیرک و سلطان محمد و صادقی بیگ و معین مصور را به یاد می‌آورند و یا تنها در بعضی از تذکره‌ها ذکری از آنان می‌آید.

این فراموشی تاریخی، تنها به خاطر فراموش کاری پیشینیان مانده است و بیشتر برمی‌گردد به حرکت بی‌رجعت سبک‌های هنری ما، و تفاوت بارزی که با شیوه‌های ماقبل خود پیدا می‌کردند، و وقتی می‌گویم تفاوت بارز، منظورم نوع و جنس تفاوتی نیست که مثلاً میان آثار فرانسیسکو گویا و خوان میرونی اسپانیایی دیده می‌شود. چون در نقاشی ما تفاوت‌ها و ظریف‌تر جزئی‌تر است، اما در هر صورت، در ربع آخر قرن سیزدهم هجری قمری، نقاشی آکادمیک اروپایی اهمیت و مقلدین بسیار پیدا می‌کند و لحظه، لحظه بسیار حساس و تعیین‌کننده‌ای است، چون جهان‌بینی و جوهری پدید می‌آید که بنیان ماهوی آن، با کل تصور و مفهوم هنر پیش از آن - از قرن چهارم و پنجم تا اواخر قرن سیزدهم - تفاوت و تباین دارد.

اواخر قرن سیزدهم هجری قمری، دوران تشدید بحران فرهنگی ایران است که اهمیت آن از جانب بسیاری از هنرمندان و روشنفکران آن دوران درک می‌شود. از یک سو شیفتگی بی‌حدی نسبت به هر نوع - و به مجموعه‌ای - دستاورد تمدن غربی ابراز می‌شود - و از سوی دیگر، به خاطر حفظ شیوه‌ها و مهارت‌های استادان گذشته و جلوگیری از متروک شدنشان، مجمع‌الصنایع را تأسیس می‌کنند. البته مجمع‌الصنایع یک دانشگاه هنری و یا آکادمی به سبک غربی نبوده؛ در مجمع‌الصنایع زین‌ساز و بافنده و نقاش کنار هم کار می‌کرده‌اند و شاید فضیلتی هم بر یکدیگر نداشته‌اند و تصادفی نیست که در همین دوران، آخرین نمونه‌ی شاهنامه‌ی خطی مصور فراهم می‌شود - به خط داوری فرزند وصال شیرازی و نقاشی‌های آقا لطفعلی شیرازی - و پس از آن است که این سنت از میان می‌رود - تاریخ بسیاری از نقاشی‌های این کتاب ۱۲۸۳ هجری قمری است - و در ادامه، عصر اغتشاشی شروع می‌شود که در آن، نه سنت هنری مداوم و محکمی وجود دارد و نه تغییرات سنجیده و درست و خلاقانه در حال شکل گرفتن است. هزاران نقاشی متوسط و احمقانه از اروپا خریداری می‌شوند و الگو می‌شوند برای خیل مقلدین، و درست به همین علت است که آغاز قرن چهاردهم هجری قمری مقارن می‌شود با آخرین نسل قلمدان‌سازهایی مانند صنایع همایون که دیگر جایگاهی ندارند و باید بروند؛ باید بروند چون موقعیت دبیر و منشی و کاتب - و قلمدان‌های قرار گرفته در شمال کمر آن‌ها - تغییر می‌کند. تغییرات بنیانی اجتماعی، تغییراتی جنبی دیگری را به همراه می‌آورند و زوال شیوه‌های هنر سنتی، نشانه‌ی زوال کلی تفکر و فن‌شناسی سنتی می‌شود.

در دوران پدید آمدن هنرمندانی چون حسین بهزاد و هادی تجویدی و محمدعلی زوایه و حاج حسین مصورالملکی و دیگران، سپری شدن مکتب دوره‌ی دوم قاجاریه - از ۱۲۵۰ تا ۱۳۱۳ - قطعی شده بود و تنها نوعی که مانده بود و عمل می کرد، مکتب آکادمیک کمال الملک و شاگردان و پیروانش بود. نقاشی سنتی محدود مانده بود به ساختن تعدادی قلمدان و قاب آئینه و جلد روغنی - که هیچ استاد بزرگی هم در میان سازندگان آن‌ها وجود نداشت - استادانی که بتوانند با هنرمندانی چون آقاجف و علی اشرف و دیگران قیاس شوند.

مکتب کمال الملک، اما از سویی به تجربه‌های گسترده‌ای روی آورده بود که امکانات درونی و کیفی آن را گسترش می داد و از سوی دیگر، با تأسیس مدرسه‌ی کمال الملک، کمیت علاقه‌مندان و هنرجویان خود را افزون می کرد. در فاصله‌ی کوتاهی، کمال الملکی که از عهده‌ی طراحی پرسپکتیو صحیحی تالار برلیان بر نیامده بود، نقاشی علمی را در اروپا آموخت و محمودخان ملک الشعراء، با دغدغه و رنج و وسواس فراوان زمینه‌های گوناگون نقاشی واقع‌گرا را تجربه کرد، این‌ها، به علاوه‌ی خیل قابل توجهی از هنرمندان کوشا و دلبسته، در طول چهل سال مشقت و جستجو، حاصلی را به دست آوردند که یک محصل نقاشی، در عرض سه سال می توانست در اروپا فراگیرد!

رجعت نسلی از هنرمندان با پیشینه‌ی هنرهای سنتی - که بازار کار خود را از دست رفته می دیدند و با نقاشی غربی هم الفتی نداشتند - به شیوه‌ی نگارگری قرن‌های دهم و یازدهم ایران، تنها براساس علاقه به بازسازی سنتی منسوخ نبود. اینان در درجه‌ی اول به زمینه‌ی اقتصادی چشم‌انداز تازه‌ی توجه کردند که با آمدن دلال‌ها، دیپلمات‌ها، بازرگانان و سیاحان اروپایی و آمریکایی رونقی تازه گرفته بود. این خریداران به گردآوری مجموعه‌هایی دست زدند که بیشتر شامل نسخه‌های خطی مصور می شد و کسانی مانند «ووی»، «کُور کیان»، «پوتسی» و ده‌ها تن دیگر، جستجویی گسترده را با پیشنهادهای مالی وسوسه کننده همراه کردند و هنرمندان جوان و بااستعداد، به جای ادامه دادن به هنر رواج از افتاده‌ی قلمدان‌سازی، به این بازار دایر روی آوردند و با مهارتی چشم‌گیر به تقلید نمونه‌های عصر صفوی در صفحات خالی مانده‌ی کتاب‌های قدیمی پرداختند. این بازار چنان گرم و پرتقاضا بود که پوتسی، به تنهایی بیش از ششصد و پنجاه اثر هنری از عصر ایلخنی به بعد را خریداری کرد که تماماً در موزه ژنو نگهداری می شوند - و کار طمع‌ورزی و اغوا به جایی می رسد که بعضی از نفیس‌ترین نسخه‌های خطی مصور کتاب‌خانه‌ی سلطنتی کاخ گلستان دزدیده و تاراج می شود و به فروش می رسد. پس از رونق گرفتن و رواج مینیاتورسازی است که مرحوم حسین بهزاد، عنوان «مینیاتور» را به انتهای نام خود علاوه می کند!

نمونه‌هایی از کار مرحوم حسین بهزاد که به شیوه‌ی مکتب‌های بخارا و هرات و قزوین و اصفهان ساخته شده‌اند چنان فراوان است که در بسیاری از موزه‌ها و مجموعه‌ها، به عنوان نمونه‌های اصیل، وارد و محسوب شده‌اند. در مجله‌ی Dossier Del'ART، در شماره‌ی مخصوص نقاشی ایرانی آن، نگارگری‌هایی تحت عنوان نمونه‌هایی از هنر قرن دهم هجری قمری چاپ شده که مستقیماً از زیر دست همین گروه بیرون آمده است! در

کتاب گرانقدر آقای سودآور هم یکی از همین نمونه‌ها آمده است. هزاران نمونه‌ی دیگر از این آثار تقلبی - که به روش نگارگران ماهر هم دوره و همکار حسین بهزاد کار شده‌اند - هنوز هم در حراج‌های معتبر کریستیز و سادبیز، به عنوان نمونه‌های اصیل به فروش می‌رسند! بعضی از نگارگری‌های اولیه‌ی حسین بهزاد بسیار استادانه کار شده‌اند؛ قلم‌گیری ماهرانه، ظرافت فراوان، استفاده از آب طلا‌ی اصل و کاغذ کهنه، حیثیتی کهنه‌نما به نقاشی‌های می‌بخشد.

نقاشی ایرانی، در شرایط طبیعی، نمی‌توانسته رجعت و تقلیدی چنین آشکار و دقیق را - با جهشی چهارصد ساله - بپذیرد و در راستای حرکت ناگزیر خود جایگاهی قابل قبول برای آن فراهم کند. نقاشی ایرانی، از قرون هفتم و هشتم هجری قمری به رود ابداع و خلاقیت و تصحیح و ترقی داشته و تمایل به قهقرا و نسخه‌برداری از نمونه‌های گذشته‌ی دور - در آن جایی نداشته است. اما نسلی که با مرحوم حسین بهزاد کارش را آغاز کرد هیچ پروایی از این امر نداشت و اگر رفته‌رفته بر این جسد فاخر جامه‌های تازه پوشاند و دست از جعل کردن برداشت و آثارش را امضاء کرد و تاریخ گذاشت، بیشتر به این خاطر بود که در قبال فشار روزافزون و جایگزین شونده‌ی هنر غربی، ما به ازایی فراهم آمده بود که در جایی پنهانی از حافظه‌ی قومی مردمان ما، یادی و اشاره‌ی داشت به آن باغ بهشت رنگارنگ مستتر و منتشر در نگاه‌های زیبای قرن‌های سپری شده؛ به خطوط سیال و منحنی‌های جمع و باز شونده‌ی به نرمی ابریشم و سختی پولاد؛ به رنگ‌های حیرت‌انگیزی که در جوار هم، لطف و تضاد و تناسب و هماهنگی را جمع می‌کردند. به تسبیح و حیرتی که به کل خلقت خداوندی و مخلوقات متنوع‌اش نثار می‌شد و به زهتگاهی که میقات پاکان و رستگاران بود.

اگر میل ستایشگران «مینیاتور جدید» ایرانی در ارجاع به نمونه‌های اصیل و قدیمی و تقلید از آنان، جواز ورود به عرصه‌ی چنین شریف و تضمین شده بود، این امید در درازمدت راه به جایی نبرد. تغییرات ناگزیری که پس از تثبیت مینیاتور جدید، مرحوم حسین بهزاد در شیوه‌های قرون دهم و یازدهم هجری قمری به وجود آورد - از روی آوردن به پرسپکتیو صحیح علمی تا توجه به آناتومی واقعی و نه خیالی انسان، تا تجربه‌گری در زمینه‌ی سایه روشن‌ها - جهان مثالی و خیالی و اثیری تگارگری قدیم ایرانی را در هم شکست و راه‌گشا شد تا نسلی از نگارگران بی‌استعداد و پرت، جسم را جایگزین جان کنند و آن جهان مرموز و رقیق و وهم‌آلود و معلق در فضا را، در هیوطی تحقیرآمیز، بر روی خاک شلوغ سخت زخمت بنشانند و از جنس آن کنند.

اما قصه‌ی «مینیاتور جدید» ایران، مقوله‌ای دیگر است؛ بسزرگان و مقلدین بی‌مایه‌ی خود را دارد و بی‌هنران و کاسب‌کاران را، و شایفندگان و دل‌از دست دادگان را، و هم‌چنان، در هزار توی پریهایویی که انباشه از گم‌شدگان است، جایگاهی را جستجو می‌کند کمی عمده‌تر از «صنایع دستی» و بسیار فرودست‌تر از نظاره‌کننده و بازگو کننده‌ی وقایع جهانی طپنده، از زبان روایت‌گری بصیر و معاصر و هم‌راه.



نقاشی جهان اسلام، گذشته و حال^۱

نقاشی جهان اسلامی با بنیان و تصویری واحد و عام در سرزمین‌های مختلف آن آغاز نشد. نخستین نقطه‌های تماس با هنرهای تصویری، با جغرافیای گسترش فتوحات اعراب و مسلمین شکل گرفت و هر چه پیش‌تر رفت - از سمرقند تا اسپانیا - تأثیر گذاری و تأثیر پذیری نیز بیشتر شد.

ششصد سال طول کشید - از قرون اول تا قرن هفتم ه. ق. - تا حذف و انتخابی بنیانی و الگوساز صورت گیرد و به توافقی عمومی منجر شود تا بتواند صورتی کلی از «نقاشی جهان اسلامی» را تصویر کند - صورتی که با شرایط کم و بیش یکسان، تا قرن دوازدهم هجری قمری ادامه پیدا کرد.

اولین نقاط تماس با ایران ساسانی و رُم بیزانسی بود و طبیعی بود که بیشترین تأثیر از همین دو تمدن و فرهنگ اخذ شود. مواجهه‌ی اعراب با این دو تمدن، پیش از آن هم به صورت آمد و شدهایی بازرگانی و انفرادی صورت گرفته بود، اما مواجهه‌ای چنین وسیع و همه‌جانبه، تا زگی بسیار داشت و اگر ایمان عمیق به رهنمودهای اسلام نبود، اخذ شکل‌های تازه شدت و گسترش بیشتری می‌یافت، همچنان که با فاصله‌گیری امویان از این رهنمودها و تأسیس امپراطوری جدید نه بر مبنای اوامر و نواهی اسلامی بلکه بر اساس ضرورت‌های سیاسی تازه، سبب شد به ایجاد بناها و آثاری پرداخته شود که نخستین شکل‌گیری‌ها را شکل داد.

تأثیر پذیری‌ها از آغاز - نه به صورت اخذ کل و مجموع فرهنگ‌ها و تمدن‌های مفتوحه، بلکه به شکل برگرفتن از تکه‌هایی لازم از آن‌ها صورت گرفت - که تمثیل این امر تقسیم‌قالی بهارستان آویخته بر ایوان قصر مدائن بود - و هر کدام از این تکه‌ها، در طول سیصد سال آغازین، شکل بنیانی خود را باز یافت و در بافتی مجدد، به صورتی یک‌پارچه و گسترده در آمد و در آمد و شدی متواتر، از یک پارچگی به اجزاء و از اجزاء به یک‌پارچگی رسید. نمونه‌های ترکیب شده در دوره اموی، در بناهای عمومی - مانند حمام‌هایی نظیر قصر عمره - و قصرها - قصر هشام در خربة المَفَجَر - از تأثیر مستقیم هنر بیزانسی و ساسانی برخوردار شد و در ترکیبی شگفت‌انگیز و غریب

از مجاورت عناصر همگون و ناهمگون، نمونه‌هایی از کج‌سلیقگی و تمایل به شکوه و تفاخر را به تماشا گذاشت. مجسمه‌های زنان و سرهای گچی قرار گرفته در دایره‌های کنار هم در خیره‌المفجر، نمونه‌هایی از سلیقه‌ی خام و ناهنجار امویان است.

در بناهایی مانند مسجد جامع دمشق و قبة الصخره، استفاده از موزائیک‌های به شیوه‌ی بیزانسی - با موضوعاتی نظیر درختان و مناظر و عمارات - هنوز منجر به شکل‌های مجرد نمی‌شود، اما پس از گذشت یکصدسال، نقوش تزئینی به انسجام و تثبیت می‌رسند و ساختارهای پیچکی، جان‌مایه‌ی همه‌ی نقوش تزئینی اسلامی می‌شوند و تا هزار سال آینده، تنوعی یکسره و پیاپی پیدا می‌کنند.

اما نقاشی، پیچ و خم‌های بیشتری را طی می‌کند؛ نمونه‌های اموی از هنرهای تصویری بیزانسی تقلید می‌شوند - که نمونه‌ی کامل این تقلید را در همان عبارت قصر عمره می‌شود سراغ کرد. هنر ساسانی هم از آبشخورهای دیگر این تکوین است؛ مانند چهره‌های انسانی در درون دایره‌هایی با حاشیه‌ی مرواریدنشان و شهسواران کمان کشیده که بر دیوارهای قصر حیر غربی ترسیم شده‌اند - که همین شیوه تا عصر عباسیان هم هم‌چنان تداوم می‌یابد و نقاشی‌های دیواری قصر جوثق الخاقانی در سامره - که در اوایل قرن سوم هجری قمری ساخته شده - تصویرگر زنان رقصنده‌ی به شیوه‌ی نقوش ظرف‌های نقره‌ای ساسانی می‌شوند.

نگارگری عصر عباسی، تأثیری عمیق و همه‌جنبه و طولانی از سنت نقاشی ساسانی می‌گیرد و این تأثیر ماندگار، شیوه‌ی نقاشی مکتب بغداد را شکل می‌دهد که تا زمان سقوط در بغداد در ۶۵۶ هجری قمری مداومت می‌یابد. جهان اسلام در عصر عباسیان مختصات یک امپراطوری تمام عیار را داراست؛ وسعت اقلیم، گوناگونی و تنوع اقوام و ملیت‌ها، رسمیت یافتن زبان و دین، ارسال مالیات به پایتخت و اداره‌ی امپراطوری از طریق تقسیم‌بندی‌های استان و اطاعت - ولو ظاهری - استانداران از قدرت - آرام آرام کاستی گیرنده‌ی مرکزی.

اما آن چه در این مختصر مورد نظر است، رسمیت یافتن هنری با مرکزیت یک پایتخت است که خود حاصل تضارب سبک‌ها و شیوه‌های محلی امپراطوری بوده است؛ نظیر آن چه که در امپراطوری هخامنشی و رُم باستان و بیزانس و ایران ساسانی رخ داد، که در اوج خود، به سبکی تأیید شده و به حاصل آمده تبدیل شد و دوباره به سرزمین‌های امپراطوری انتقال یافت و به وحدتی شکلی و صوری رسید و دست یافت. مکتب بغداد هم به همین صورت پرداخته شد و از شام تا خراسان الگوهای اصلی آن مورد تقلید قرار گرفت.

تا به انتهای عصر عباسیان، سرمشق گرفتن از دو فرهنگ بیزانسی و ساسانی، امری رایج و متداول بود و این سرمشق گرفتن، چه به صورت تقلید محض و چه به صورت به خدمت گرفتن هنرمندان مهم و معتبر این سرزمین‌ها صورت می‌گرفت و سلیقه‌ی بهتر عباسیان - که تجربه‌ی بیشتر در اخذ روش‌های متداول پیش از خود اندوخته بودند - سبب شد تا مکتب بغداد دوام و گسترش بیشتری پیدا کند. تناقض موجود در شش قرن اول حکومت در جهان اسلامی به شکلی مداوم و تکرار شونده، میان «اخذ» و «طرد» سیر می‌کرد و شاید به خاطر دوری از نصوص و بیانات ترسیم شده در متن دین و اخلاق اسلامی، پایگه تعاریف جامع و همه‌گیر سستی گرفت، و این اتفاق نه تنها در زمینه‌ی نقاشی و نگارگری، که در سایر شئون حکومتی امویان و عباسیان نیز تکرار

شد؛ برگرفتن و راه دادن به عناصر عجم - ایرانی غیر عرب - و نیاز به تجربه و مهارت های آنان، در حرکتی آونگین، به «برکشیدن» و «از میان بردن» آنان منتهی شد. سرنوشت خاندانی نظیر برامکه شاهد این وضعیت است. اما به هر حال و در طول زمان، آرام آرام نقاشی های خامدستانه و زنده - نظیر نقاشی های دیواری زنان برهنه در حمام های امویان و عباسیان - جای خود را به نقش های تزئینی گیاهی داد و هر چند که توجه به چهره و اندام انسانی به کلی از میان نرفت، اما جای اصلی خود را در صفحات کتاب های خطی یافت؛ کتاب هایی در زمینه ی علوم و ادبیات و جغرافیا که نیاز به تصویرگری داشتند تا بهتر و دقیق تر مفهوم شوند و بهترین نمونه های نگارگری مکتب بغداد جهان اسلامی را از میان همین نمونه های توان جستجو کرد و یافت.

با سقوط بغداد، مرکزیت خلافت ادعایی اسلامی از میان رفت و شیوه های محلی دوباره رشد کردند و در ایران عصر ایلخانی، نگارگری شفاف و درخشان و رنگارنگ جدیدی متولد شد که تا به انتهای قرن یازدهم هجری قمری ادامه یافت. اوج این دوران که از نیمه ی قرن نهم تا نیمه ی اول قرن یازدهم را در بر می گیرد. دوران بی نظیر و پرشکوه نگارگری جهان اسلامی است که به دست هنرمندان بزرگ ایرانی، از تبریز تا هرات و بخارا و اصفهان و قزوین و شیراز، شکوفا شد و به صورت الگویی برای کل نگارگری جهان اسلامی درآمد. فرهنگ های مجاور ایران در این دو بیست سال، به شدت و به تمامی تحت تأثیر و نفوذ نگارگری ایران درآمدند و نه تنها در این هنر، که در هنرهای دیگر - و ادبیات نیز - تداوم دهنده ی این دستاورد عالی شدند. تفکیک عنصر پرنفوذ و فراگیر هنرهای تصویری ایرانی از هنر امپراطوری عثمانی و مغولی هند بسیار دشوار و ناممکن خواهد بود و آشکار است که هر دو فرهنگ در حقیقت ادامه دهنده ی راهی بوده اند که در دو بیست ساله ی میان نیمه ی قرن نهم و نیمه ی قرن یازدهم هجری قمری، به وسیله هنرمندان ایرانی طراحی و فراهم شده بود. از همین روست که هنر سرزمین های تحت تسلط و تصرف عثمانیان، یعنی تقریباً تمامی بخش غربی جهان اسلامی، از هنر ایرانی این دوران شکل گرفت و هنر امپراطوری هند، دنباله ای شد از هنر فاخر و طراز اول ایرانی.

با سقوط امپراطوری عثمانی در نیمه ی اول قرن بیستم میلادی و استقلال یافتن مصر و شام و دیگر بخش های عربی جهان اسلامی، هنرهای تصویری این سرزمین ها و سرزمین های دیگر جهان اسلامی با چالشی تازه و ناشناخته روبه رو شد که از قرن هیجدهم میلادی، و با نفوذ گسترده ی فرهنگ غرب، زمینه ی آن را دیده و آزموده بودند.

اما این بار، برخلاف آغاز گسترش، شیوه ی طرد و انتخاب آن دوران - که به صورتی فاعلی و گزیننده صورت می گرفت - جای خود را به روشی انفعالی میان برگزیده شدن، تا حراست از بازمانده های سنن تصویری (از خوشنویسی و هنرهای تزئینی، تا نقش مایه های باشکوه و در هم پیچیده) داد.

شیوه های گوناگون نقاشی غربی، تقریباً در تمامی سرزمین های جهان اسلامی رواج یافت و به صورت رسمی و مورد قبول و توافق عموم درآمد و نام نقاشی، به نحو اعم، بر میراث رنسانس اومانستی و واقع گرای قرن پانزدهم به بعد اطلاق شد. شیوه های اصیل سنتی آرام آرام به حوزه ی صنایع دستی تقلیل یافتند و به سود هنر غربی و ظرفیت گسترده و عظیم آن، رانده شدند و کنار رفتند.

با آغاز مدرنیته و مدرنیسم در نقاشی، عنصری تازه پدیدار شد که نقاشی آکادمیک و کلاسیک مستقر شده را کنار زد و با ادعای تصویرگری جهان صنعتی معاصر، کار جایگزینی را به انجام رساند و در این میان، به نحوی یکسان و برابر کننده، بر تمامی جهان شرق مسلط شد - که جهان اسلامی تنها بخشی از آن بود.



جهان اسلامی تا چه حد «جهان اسلامی» مانده بود، و یا مانده است؟ تعیین چند و چون و حجم این مقدار در این مختصر ممکن نیست. اما بدیهی است پس از تسلیم و سپر انداختن و وام گیری های بی شمار، اکنون دورانی رسیده است که جستجوی معنا و وجوه امتیاز و افتراق و وسعت گرفته است و از همین روست که چنین نمایشگاهی - نمایشگاه نقاشی جهان اسلام - برپا و برگزار می شود و اگر قرن ها طول کشید تا مرحله ی انتخاب و پیرایش و شکل دادن و رسیدن به «صورت مطلوب» در هنر جهان اسلامی حاصل دهد و سرگشتگی های و بدسلیقه گی های عصر امویان و اوایل عباسیان جای خود را به شیوه و شکلی شایسته و قابل قبول دهد، حالا نیز زمان آن فرا رسیده است تا یکبار دیگر - و در راستا و تدام اجماع عقاید و آراء هنرشناسان و علاقه مندان - تعریفی جامع و شامل از مختصات و خصوصیات هنر جهان اسلام در طول این هزار و چهار صد سال - و از سویی دیگر - نشانه شناسی های مردمان سرزمین ها، فراهم آید.

نشانه های این معرفت و معنی را در جاهای ناپیدا و در لایه هایی درونی تر باید سراغ گرفت، چرا که نشانه های عام و عمومی و در دسترس، چندان وافی به مقصود نخواهند بود و شاید از شدت تکرار و کثرت و بر گرفتن عناصر ظاهری صرف، پیش پا افتاده نیز به نظر آیند (در ملاقاتی که سال گذشته با هنرمندان مشهور و مدرنیست مراکشی در رباط دست داد، هیچ یک از آن ها بر استفاده از عنصر خوشنویسی را در نقاش مدرن صحنه و اراج نمی گذاشتند و با سخره از این شیوه به عنوان «نقاشی اسپاگتی» - به خاطر در هم پیچیده شدن رشته های خطاطی در یکدیگر - یاد می کردند).

اگر هنرمند معاصر این سو، معنا و حضوری متفاوت در خود سراغ می کند، باید نحوه ی شکل دادن به این هویت اختصاصی و خاص را نیز بیابد و ابداع کند. و این کار، تنها از راه بازسازی هزار باره ی نشانه های واضحی چون خوشنویسی و تذهیب و نگارگری سنتی نمی تواند ادامه یابد. این کار صرفاً از راه کشف و شهودی هنرمندانه می تواند صورت گیرد که نگاه به کل موقعیت انسان این سو و تعمق در هستی شناسی و آفاق مادی و معنوی مردمانی که نه سنت به تنهایی و نه مدرنیته به تمامی، می تواند پاسخ آن ها باشد، بخشی از این جستجو است. برای هنرمند نقاش این سو، معنای جهان و هستی و خوشبختی و کمال انسانی، امری وارداتی از آن سو نیست و باید بتواند فاعلانه و فعالانه و به سان چهارده قرن پیش، آن چه را که مفهوم عمیق دلبستگی ها و وابستگی های او را شکل می دهد برگزیند و به صورت دلخواه خود درآورد و به دیگران عرضه کند. چالش و کشمکش خطیر او، قاعدتاً در عرصه ای صورت می گیرد - و خواهد گرفت - که در آن نه قادر خواهد بود با تعدیل سنت پیشین خود،

خود را به جهان معاصر و ارزش‌های آن برساند و متصل کند و در آن پذیرفته شود، و نه خواهد توانست جهان معاصر را چنان انکار کند و تغییر دهد که یکسره و به یک‌باره، این زمانه‌ی تپنده‌ی دائماً در حال تحول را، به روزگاران گذشته بپیوندد.

این چالش، چالشی است خطیر که به مخاطره‌اش می‌ارزد، و امید توفیق آن چندان هم کم نیست.