# کمال‌الدین بهزاد در قاب مستند

همایون امامی

کمال‌الدین بهزاد، عنوان فیلمی مستند است که به زندگی و آثار یکی از معروفترین نقاشان قرن نهم هجری ایران می‌پردازد. کارگردان این فیلم، که در قطع شانزده میلی‌متری، و به صورت رنگی فیلم‌برداری شده است؛ سودابه مجاوری است. این فیلم جایزهٔ اول چهارمین جشنواره بین‌المللی ویدئو و فیلم سوره را نیز، در سال ۱۳۷۶ از آن خود ساخته است.

مجاوری فارغ‌التحصیل رشته سینما از دانشکده سینما تئاتر، و کارشناس ارشد رشته پژوهش هنر از دانشگاه هنر است. و به‌جز کمال‌الدین بهزاد، فیلم کوتاه «تندیس‌های گلی» (۱۳۷۹) را نیز در کارنامهٔ خود دارد. در تندیس‌های گلی که فیلمی کوتاه است، مجاوری به بهانه پرداختن به تندیس‌های سفالی تندیسگری نابینا، یادمانی از روز خلقت انسان به دست می‌دهد. مجاوری دستی نیز در نقاشی دارد و تاکنون چند نمایشگاه انفرادی و جمعی از کارهای خود ترتیب داده است. در دانشگاه آزاد و دانشگاه هنر، به تدریس اشتغال دارد؛ و رساله نظری دوره کارشناسی ارشد وی، تحت عنوان «یوتوپیا و سینما» به عنوان پایان‌نامه برتر سال ۱۳۷۸ برگزیده شده است. در این رابطه، از مجاوری به عنوان پژوهشگر برگزیده چهارمین دوره معرفی پژوهش‌های فرهنگی سال، نیز تقدیر به عمل آمد.

کمال‌الدین بهزاد، در زمره فیلم‌های مستند شرح حال‌پرداز قرار دارد و با توجه به زمان کوتاه فیلم، شناخت بالنسبه کاملی از زندگی و آثار این هنرمند بزرگ ایرانی، به دست می‌دهد. مجاوری تأثیر شرایط اجتماعی ـ سیاسی جامعه را بر تطور اندیشه هنرمند، و ریخت اثر هنری وی نادیده نمی‌انگارد و به تفصیل به این مهم می‌پردازد.

برای سهولت معرفی و بررسی اثر، ابتدا به تقسیم‌بندی ساختاری آن و سپس به اجزای هر قسمت می‌پردازیم. فیلم با شعری از حافظ آغاز می‌شود: از رهگذر خاک سر کوی شما بود / هر نافه که در دست نسیم سحر افتاد. شعری که به خوبی از سرشت هنر - البته در یکی از قرائت‌هایش - سخن می‌گوید. سرشتی که ماهیت خویش را از وجودی وام ستانده است که علت‌العلل است و هنر، تنها در اتصال با او می‌تواند زایندگی و طراوت خویش را حفظ نماید.

روایت مجاوری از زندگی و کار بهزاد در دو بخش مضمون و تکنیک پی گرفته می‌شود. در فصل آغاز که درآمدی برای ورود به بحث تلقی می‌شود؛ ابتدا، از هرات قرن نهم هجری، که عصر درخشان فرهنگ و هنر ایران است؛ سخن به میان می‌آید. بر تصاویری از مدرسه غیاثیه - واقع در روستای خرگرد خواف خراسان - که بین تایباد و تربت حیدریه واقع است؛ از رنگ قالب کاشی‌کاری‌های آن دوره، که عبارتند از: آبی لاجوردی، فیروزه‌ای و زرد زعفرانی سخن به میان می‌آید و جست و جویی شکل می‌گیرد تا بازتاب این رنگ‌ها را در پرده‌های نقاشی دوره تیموری به نمایش بگذارد. بازتابی که به صورت آبی و طلایی به نقاشی‌های آن دوره راه یافته است.

در ادامه، تعامل نقاشی و معماری، همچون یک ویژگی شاخص عصر تیموری، مطرح و نموده می‌شود. در ادامه از موقعیت تاریخی آن دوره، که با حکومت سلطان حسین بایقرا همراه است سخن می‌رود؛ و به تأثیر وزیر داهی سلطان حسین، یعنی میرعلیشیرنوایی، در گسترش فضای مناسبی برای رشد فرهنگ و هنر اشاره می‌شود و اینکه هرات در این عصر به اوج شکوفایی هنری می‌رسد. ظهور هنرمندان و اندیشمندان بزرگی چون عبدالرحمن جامی، سلطان علی مشهدی، میرعلی هروی در کنار کمال الدین بهزاد، تأییدی بر این مدعاست. سپس به تولد و دوران کودکی بهزاد پرداخته می‌شود؛ و اینکه در اواسط نیمه دوم قرن نهم هجری، در هرات متولد شده است و دیگر اینکه در همان کودکی والدینش درمی‌گذرند و سرپرستی و تربیت وی به عهده کتابدار کتابخانه سلطان حسین، که استاد میرک نام دارد، گذاشته می‌شود. بدین ترتیب بهزاد نوجوان، در مسیر رشد و تعالی قرار می‌گیرد؛ و به مراکز هنری آن دوران راه می‌یابد.

در فصل بعد مضمون تابلوهای بهزاد، مورد معرفی قرار می‌گیرد. و در این رابطه برون‌گرایی همچون گرایش مضمونی قالب آثار بهزاد، که بیش از هر چیز به واقعیات بیرونی و اجتماعی عصر خویش دلبسته است؛ مطرح می‌شود. در این رابطه راوی - پرویز بهرام - چنین می‌گوید:

«خواندمیر، مورخ مشهور می‌گوید: استاد بهزاد مظهر بدایع صور است؛ و مظهر نوادر هنر. به راستی در آثار بهزاد مضامینی نوین پدیدار شد. توجه و دلمشغولی هنرمند به بیان پاره‌ای واقعیات عینی محیط پیرامونش.»

در ادامه، تصویری می‌آید از عبور زن، و مردی دستار به سر، با محاسنی سپید، که لباسهایشان - حتی اگر امروزی هم باشد - ولی به واسطه برخورداری از اصالتی استنادی و اینکه مهر قومیتی خاص را بر پیشانی دارد؛ تأثیر مهمی بر فضاسازی فیلم به جا می‌گذارد. تأثیری دال بر بخشیدن رنگ و بویی قرن نهمی به فیلم. تصویرهای بعدی نیز در ادامه نمایش همان گرایش مردمی و عینی‌گرایی بهزاد، مردم عادی کوی و برزن را با چشمداشتی بر یکی از پرده‌های بهزاد، در حین عملیاتی ساختمانی نشان می‌دهد. مونتاژی نسبتاً ریتمیک این صحنه را از جذابیت خاصی

برخوردار ساخته است. به ویژه آنکه اثراتی صوتی نیز در جانبخشی و به اصطلاح زنده‌نمایی تصاویر، و درستی و ظرافت به کار گرفته شده‌اند.

این فصل، که عمدتاً برگرفته از پرده‌ای از آثار بهزاد است؛ با استفاده از تمهیدی دیداری، به فصل بعد منتقل می‌شود. اولین نمای فصل بعد، نمای درشت از دستی است که در حال کاشیکاری و نصب یک کاشی بر دیوار است. تلفیق زنده و تصویر نقاشی شده، یکی از رموز درهم‌تنیدگی فیلم کمال‌الدین بهزاد است. تمهیدی که بافتی ریزنقش و یکدست را برای فیلم به ارمغان می‌آورد.

فصل بعد به معرفی تکنیک‌های نقاشی بهزاد می‌پردازد؛ و از این رهگذر ترکیب‌بندی‌های تصویری تابلوهای وی با استفاده از فنون نقاشی متحرک به خوبی توضیح داده می‌شود. خطوطی سفید رنگ نقاط توجه و تقارن را می‌نمایانند، و نیز از چگونگی تقسیمات فضایی در پرده‌های این نقاش بزرگ ما را مطلع می‌سازند. در ادامه بحث تکنیک، مجاوری از نقش و جایگاه رنگ و نیز نحوه کاربرد آن در آثار بهزاد می‌گوید. روایت و بیان توضیحات این قسمت وقتی به شیوه‌ای که به حذف برخی از بخش‌های تصویر و یا ظاهر شدن تدریجی و به ترتیب بخش‌های مختلف یک تصویر، همراه می‌شود؛ از بعدی آموزشی نیز برخوردار می‌گردد. بعدی که قطعاً دیدنش برای هنرمندان نقاش، و یا پژوهشگران نقاشی، از حلاوت خاصی برخوردار است.

بخش تکنیک در همین جا به پایان می‌رسد؛ و یک بار دیگر مجاوری ما را به حاشیه تاریخی فیلم رهنمون می‌شود تا مقطع دیگری از حیات اجتماعی دوران هنرمند را به ما بنمایاند؛ مقطعی که به یورش ازبکان اختصاص دارد. سلطان حسین بایقرا که به دفع یورش محمدخان شیبانی ازبک شتافته است در نیمه‌های راه، جان به جان آفرین تسلیم می‌کند. و یکبار دیگر ایران، مسخر قوای بیگانه می‌شود. هرات هم مانند تمام ایران، دستخوش ناامنی و ناآرامی و سختی می‌شود. با این وجود بهزاد همچنان در هرات باقی می‌ماند و نظاره‌گر جنگ‌های خانمانسوزی می‌شود؛ که موطنش را به کام خود کشیده است.

در فصل بعد از راوی می‌شنویم که صفویان زمام امور ملک و ملت را به دست گرفته‌اند؛ و بهزاد نیز به پایتخت آنان – تبریز – کوچیده است. به نظر می‌رسد چنانچه این بخش از فیلم نیز به گونه‌ای انتقالی – و نه به این صورت که در فیلم دیده می‌شود؛ یکباره و بدون مقدمه – تصویر و بیان می‌شد: زیبایی فیلم بیشتر، و سیر روایتی آن، از یکدستی افزون‌تری برخوردار می‌شد.

در ادامه بحث راوی از تأثیر بهزاد بر مکتب نقاشی تبریز سخن می‌گوید؛ تأثیری که به ایجاد نوعی تحول در نقاشی نیز منجر می‌شود. و آن شروع روندی است که به موجب آن نقاشی دیگر در حاشیه خطاطی و مصورسازی کتب ادبی، محبوس نمانده و می‌رود که به تدریج هویتی مستقل برای خود دست‌وپا کند. تحولی که از بهزاد تأثیر می‌پذیرد؛ تحولی که وی در بروز و ظهورش نقشی تام دارد.

راوی در ادامه روایتش از زندگی و احوال بهزاد، از انتساب او به ریاست کتابخانه سلطنتی سخن می‌گوید و اینکه شاگردان به‌نامی چون آقامیرک، مظفرعلی، و شیخ‌زاده پرورده هنر و مشرب اویند.

فصل بعد با پرده‌ای شروع می‌شود که کاملاً شبیه یکی از دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون

است؛ و توسط استاد نقاش دیگری به نام صنیع همایون نقاشی شده است. این پرده به یکی از مجالس بزم و عیش و عشرت شاهان صفوی پرداخته است. این پرده، همایون، شاه فراری هند - که در اثر یورش شاه‌شیر سوری، جلای وطن کرده و به دربار صفوی پناه آورده بود - را نشان می‌دهد؛ که در کنار شاه‌تهماسب، به باده‌گساری مشغول است. مونتاژ ریتمیک این پلان، که عمدتاً از نماهای درشت تشکیل یافته است؛ حال و هوای مجلس بزم شاهانه را به خوبی منتقل می‌سازد. شروعی این چنین برای فصلی که در آن پایان کار بهزاد روایت می‌شود؛ نشان از سمت‌گیری دیگر دربار شاه‌تهماسب دارد. صحنه حرکت موزون، بی‌هیچ کلامی به پایان می‌رسد؛ و راوی در شروع صحنه بعد از به قدرت رسیدن تهماسب میرزای ۱۱ ساله خبر می‌دهد. طنزی که در این کلام نهفته است، به خوبی اوضاع اجتماعی - سیاسی ملتی را که عنان امور خویش را به دست طفلی ۱۱ ساله سپرده است؛ نشان می‌دهد. در شروع صحنه نامه‌ای را مشاهده می‌کنیم که بهزاد به شاه تهماسب نوشته و در آن از قطع شدن حقوق یا مستمری خویش شکایت کرده است. راوی توضیح دیگری نمی‌دهد؛ که همه چیز گویاست، بی هیچ نیازی به کلامی افزون‌تر. پس از کمی مکث می‌شنویم:

«بسیاری از آثار استاد در دست روزگار و چپاول ایام مفقود می‌شود. تقریباً تمامی آثار به جا مانده، جز معدودی، از موطنش ایران به یغما می‌رود. زندگانی بهزاد. جابه جا در هاله ابهام محو می‌گردد؛ و از این استاد بی‌بدیل، شرح حالی هرچند کوتاه، به دست نمی‌آید.....حتی در سال وفات و محل دفن بهزاد، نیز اتفاق نظر وجود ندارد: ۹۴۲، ۹۴۰، ۹۴۱، در هرات، در حوالی کوه مختار.....، و برطبق روایت دوست محمد هروی، در تبریز، جنب مقبره شیخ کمال خجندی.»

و سرانجام فیلم با تصویرهایی از مقبره بهزاد در تبریز به پایان می‌رسد.

کمال‌الدین بهزاد به واسطهٔ برخورداری از خصوصیاتی چند، از سایر آثاری که به زندگی بزرگان، هنرمندان، و مشاهیر این مرز و بوم پرداخته‌اند؛ جدا می‌شود. یکی از این خصوصیات برخورداری از پشتوانه تحقیقاتی‌ای وسیع است. این تحقیقات حوزه‌های متعددی را دربرمی‌گیرد. حوزه‌هایی چون تاریخ، سیر تحولی نقاشی و احوال کمال الدین بهزاد. در این بخش از این تحقیقات دانش مجاوری در زمینه نقاشی به گستردگی پژوهش‌های وی یاری‌های چشم‌گیری رسانده است. تاکید بر روی پاره‌ای جزئیات، و همچنین نگاه کارشناسانه‌ای که وی به موضوع افکنده است؛ خیلی زود، به جلب اعتماد مخاطب می‌انجامد.

خصوصیات متمایز کننده دیگر، کمال الدین بهزاد را باید در حوزه فرم جست و جو کرد. گزینش نماهایی که هم به‌واسطهٔ قاب‌بندی و هم به‌واسطه موضوع، بیشتر به نقاشی شباهت دارند تا سینما، بدان انجامیده است که بافت تصویری فیلم در یکدستی خاصی شناور باشد. تاکید بر رعایت تداوم دیداری، بیشتر اوقات مرز بین تصویرهای زنده و تصویرهای برگرفته از پرده‌های نقاشی بهزاد را، به سود همان تداوم دیداری، محو می‌سازد. تا آنجا که به راحتی می‌توان به بافت ریزنقشی که زاییده این تعامل است اشاره کرد.

کاربرد صدای ساختاری - صدای غیر همزمان - از یک سو در خدمت فضاسازی‌های حسی فیلم است - صحنه‌ای که با معرفی پرده‌ای از بهزاد که به استحمام پرداخته است - پرده هارون الرشید در گرمابه - به بیان رویکرد عینیت گرایی بهزاد می‌پردازد. در صحنه مشابهی نیز - آنجا که

عملیات ساختمانی - ساختن کاخ خورنق - چند کارگر موضوع یکی از پرده‌های نقاشی بهزاد شده است. - استفاده مناسب از اثرات صوتی در گسترش فضای حسی فیلم تأثیر محسوسی بر جای گذاشته است.

موسیقی فیلم انتخابی است؛ ولی گزینش آن نه فقط در پر کردن حاشیه موسیقایی فیلم، که به سهم خود و انصافاً باید گفت به گونه‌ای کاملاً محسوس، گسترش فضای حسی فیلم را به دنبال دارد.

نکتهٔ مهم دیگری که در کمال‌الدین بهزاد باید مطمح نظر قرار گیرد؛ استفاده‌ای است که مجاوری از تابلوهای بهزاد می‌کند. بدین ترتیب، عملاً روایت زندگی بهزاد به وسیله تابلوهای او صورت می‌پذیرد. تمهیدی که علاوه بر ژرف‌سازی شناخت مخاطب از تابلوهای بهزاد؛ در زیباسازی فیلم از یک سو و گسترش سامان نشانه شناختیک فیلم که بر مبنایی نشانه‌شناسانه استوار است؛ از دیگر سو، کاربرد یافته است. به منظور روشن‌سازی بیشتر این امر در زیر نمونه‌هایی به دست می‌دهم:

یکی از نخستین تابلوهایی که در فیلم مورد استفاده قرار می‌گیرد، تابلوی لیلی و مجنون در مکتب خانه است. این‌نما به صورت کامل‌تری نیز، در فصلی که به رابطه بهزاد و آقامیرک، به عنوان سرپرست و پدرخوانده وی اشاره می‌شود مورد استفاده قرار می‌گیرد. بعدها و به نشانه استاد شدن بهزاد. یک بار دیگر در فصلی که از انتصاب وی به مقام ریاست کتابخانه سلطنتی پرداخته می‌شود؛ از این تابلو استفاده می‌شود. با این تفاوت که این‌بار به صورت نمادین، تأکید روی استاد میرک است که جلوه استادی و کمال بهزاد را در خود دارد. تابلوی بعدی بهزاد که مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ تابلوی ساختن کاخ خورنق است؛ که در آن بهزاد با راه دادن کارگران ساختمانی به فضای تابلوهایش به نوعی تجلیل از آنها دست می‌زند. این صحنه با مونتاژی ریتمیک و کاربرد موازی اثرات صوتی، پرداختی سینمایی یافته است. این تمهید در مورد تابلوی بعدی که «هارون الرشید در گرمابه» نام دارد و نگاره‌ای از استحمام هارون‌الرشید به شمار می‌رود؛ یکبار دیگر به کار گرفته می‌شود.

زمانی که راوی، از حمله شیبک خان ازبک سخن می‌راند، تصاویر فیلم از تلفیق دو تابلوی جنگ اسکندر و دارا و تابلوی جنگ قبایل لیلی و مجنون، پدید می‌آیند. نگاه ستایشگری که مجاوری به بهزاد دارد در یکی از نماهای این صحنه خود را می‌نمایاند. در صحنه‌ای که از ماندن بهزاد در هرات سخن می‌رود؛ و اینکه او، به‌رغم جنگ و کشتار و خرابی، ترجیح می‌دهد در هرات باقی بماند و نظاره‌گر جنگ و کشتار و ویرانی باشد؛ تصاویر جنگ که از تابلوی جنگ قبایل لیلی و مجنون برداشته شده‌اند، در این قسمت، نمایی، چهره اندوه‌بار مجنون را در خود قاب می‌گیرد؛ که با حزنی خاص، به میدان جنگ می‌نگرد. مجاوری اینجا با برابرنهادی مجنون به بهزاد، تمثیلی از عشق به وطن را مطرح می‌کند. تمثیلی که در آن بهزاد، همپای مجنون تصور می‌شود.

سایر تابلوهایی که در جای جای فیلم به کار گرفته شده است عبارتند از: تابلوی مرقع گلشن، تابلوی گدای پیری را به مجلس راه نمی‌دهند، فرار یوسف از زلیخا، بهرام گور و اژدها، جنگ شتران و پیرمرد و جوان.

مجاوری در فیلم کمال‌الدین بهزاد از کاربرد صورمجازی و مفاهیم پنهانی، که تنها در سامانی نشانه‌شناسانه مجال تأویل می‌یابند؛ نیز غافل نمانده است. در یک نمونه می‌بایست به تک‌درختی خزان‌زده، که بارها و بارها در فیلم به صورت لایت موتیف مورد استفاده قرار می‌گرفته است؛ اشاره کنم. می‌دانیم که بهزاد نخستین نقاشی است، که تا به آن زمان، در تابلوهایش، به ترسیم تک‌درخت خزان‌زده پرداخته است. بعدها این تک‌درخت - که مبین نوعی عینیت‌گرایی در اندیشه و سبک بهزاد نیز هست - به وفور در آثار شاگردان او به چشم می‌خورد. در پایان فیلم، وقتی از تاراج آثار بهزاد سخن می‌رود، تک‌درخت یاد شده با استفاده از تمهیدات پویانمایی - انیمیشن - در نقاط مختلف کادر تکرار می‌شود که نشانهٔ بقای میراث معنوی وی است و بالاخره برابر نهادی مجنون و بهزاد، در صحنه یورش شیبک‌خان ازبک، نمادی از عشق پاک و بی‌آلایش بهزاد به موطن خویش می‌آفریند، که به دل می‌نشیند. در پایان باید از پدیده محسوس دیگری نام ببرم که از بدحادثه، در خدمت ساختار و زیبایی‌شناسی فیلم قرار گرفته است. به دلیل شرایط نامناسب، نادقیق و غیراستاندارد لابراتواری سینمای ایران - بخصوص در قطع ۱۶ میلیمتری - فیلم از وضوحی بالنسبه پایین برخوردار است. این عارضه وقتی در کنار کم‌نوری بسیاری از صحنه‌ها قرار می‌گیرد، بی‌اختیار فضای حاکم بر فیلم‌های امپرسیونیستی را تداعی می‌کند. فضایی که بر نور کم و فقدان وضوح کافی استوار است. باید اذعان داشت، این بار نیز موجبات خیری پدید آمده است که وقوع آن را مدیون شرایط نابسامان لابراتواری ایران هستیم. موردی که در نگاه اول، - بخصوص اگر روشنگری‌های فروتنانه فیلمساز نباشد - حمل بر به‌کارگیری تمهیدی ویژه و حساب شده در کارگردانی می‌شود؛ و به واقع نمی‌توان تأثیر محسوس آن را در زیبایی فیلم کتمان کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کمال الدین بهزاد
گوینده گفتار متن: پرویز بهرام
نویسنده گفتار متن و تحقیق: سودابه مجاوری
فیلمبردار: حسین ستاره
صدا و موزیک: محمدرضا دلپاک
نقاشی متحرک: مهرداد شیخان
دستیار کارگردان: مینا زرپور
دستیار فیلمبردار: حسین حسینی تهرانی
نویسنده و کارگردان: سودابه مجاوری
تهیه‌کننده: مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی ۱۳۷۵