حملهٔ حیدری، متعلق به ۱۳۳۸ شمسی/ ۱۹۵۹م،

هنر اسلامی

نوشتهٔ: دکتر جلال الدین کاشفی

زیبائی‌شناسی هنرهای تجسمی اسلامی و هنر غرب

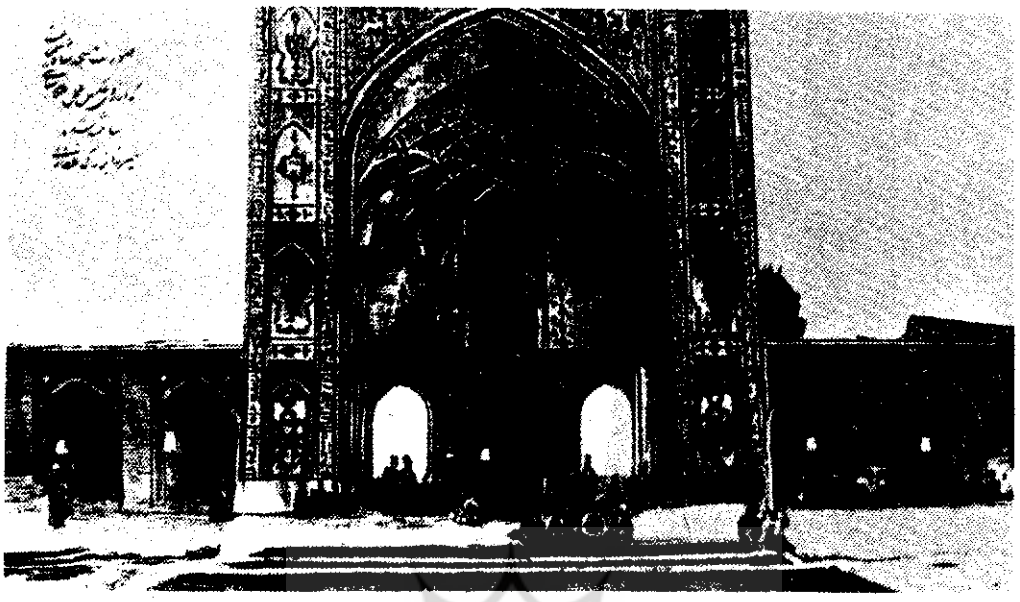
در هشتمین شمارهٔ فصلنامه هنر، زیر عنوان مذهب و زیبائی‌شناسی هنرهای تجسمی به چهار اصل اشاره گردید که اصول و قوانین هنرهای تجسمی اسلامی را از هنر رئالیسم کلاسیک غرب منتزع ساخته و سرآخر به رابطهٔ هنرهای اسلامی با شیوه‌های هنر غرب، از آغاز دوران نوین و به تأثیرپذیری هنرمندان غربی از اصول یاد شده پرداخته شد.

اکنون با توجه به مطالب فوق‌الذکر به امتزاج این دو هنر در یکدیگر اشاره می‌نمائیم که تغییر و تحول آنرا در ایران از دیرباز تا عصر حاضر نشان میدهد:

حملهٔ حیدری، متعلق به ۱۳۳۸ شمسی/ ۱۹۵۹م.

● یکی از دلائلی که باعث آمیزش این دو دیدگاه متضاد در آثار هنرهای تجسمی اسلامی بخصوص در هنر نقاشی و مینیاتور گردیده، فزونی ارتباطات بین ممالک اسلامی وجهان غرب است، همانگونه که نفوذ هنرهای تجسمی اسلامی در آثار مغرب زمین توسط هنرمندان آن سامان صورت پذیرفت، آمیختگی هنر رئالیسم کلاسیک مغرب زمین در آثار هنرمندان اسلامی نیز تحقق یافت،بخصوص در اثر مسافرت چند هنرمند به فرنگ که از نیمهٔ سدهٔ یازدهم هجری ببعد آغاز گردید.

آنها اصول و عناصری را با خود به ارمغان میآورند و به پدیده هائی در هنرهای تجسمی اسلامی می افزایند که باعث تخریب و انحطاط موقت هنرهای اسلامی میگردد. این اصول و قوانین همان راه و طریقه ای است که هنرمندان ایرانی— اسلامی درزمانهای بسیار دور بدان ها دست یافته بودند و با آگاهی کامل از بکار بستن چنین اصولی خودداری نموده وکارهای هنری خود را از آن پدیده ها و عناصردور نگهداشته اند، مثلاً به حذف پرسپکتیو فضائی و دوری از عمق نمائی که توسط حجم و سایه روشنهای پی در پی صورت میگرفت وچیزی جز خطای باصره نبود همت گماشتند و بجای آن قلم گیری(پرسپکتیو خطی) را جایگزین نمودند، در غیراینصورت شاید هیچگاه به پدیدهٔ قلم گیری دست نمی یافتند ودلیلی هم برای اجرای چنین حرکتی وجود نداشت، آنها برطبق شواهد تاریخی به دور هم جمع میشدند و برای هماهنگ نمودن افکار خود، برای حرکتی یکپارچه و یک دست که امروز در آثار هنرمندان اسلامی موج میزند، قوانین نو ین خود را هماهنگ میکردند. چنین حرکتی و چنین



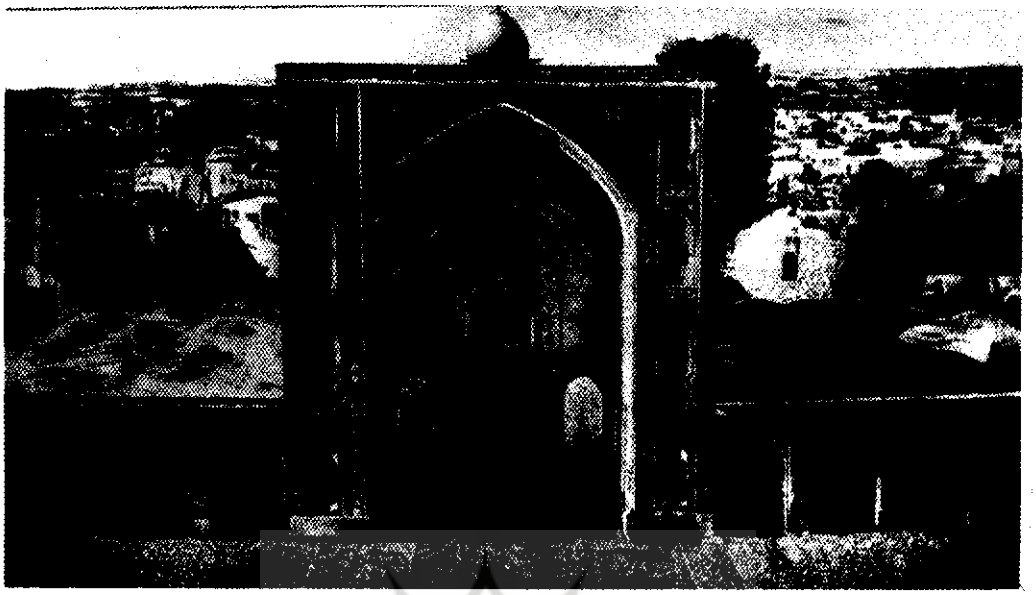
(۱): روزنامهٔ سفرناصرالدینشاه به خراسان، عمل میرزا بزرگ غفاری، متعلق به ۱۲۸۳ هـ .ق/ ۱۸۶۶ م، ص ۵۴

بینشی که مبتنی بر تحقیق و اصول فلسفی بود به مرور زمان از میان رفت و دیگر هنرمندانی که وارث چنین گذشته ای پر بها بودند رفته رفته از اصول کار وتشکیل جلسات و مباحثه های هنری بی اطلاع ماندند. ناگفته نماند، بطور مثال همین گردهم آئی و هماهنگی قرنها بعد بطور ناخواسته، مابین هنرمندان امپرسیونیسم در فرانسه و دیگر نقاط جهان نضج می گیرد و با جو و شرایط اجتماعی زمانشان جوشیده و باعث تحولات شگرفی در پیدایش هنر نوین ارو پا می گردد.

در ایران نیز رفته رفته این اصول وتجارب هنری به ورطهٔ تکرار و تقلید از گذشتگان و یا از یکدیگر کشیده شده و کمتر کسی میتوانست به آن گنجینهٔ گرانبها چیزی بیفزاید، خصوصاً هنرمندانی که در قرن ۱۳ هـ .ق می زیسته اند. طبیعتاً آنچه را که باقی مانده بود بیشتر سینه به سینه بدون تشریح وارائه دلایل به شاگردان خود انتقال می دادند، این امر خود یکی دیگر از دلائلی است که باعث گردید تا بخصوص هنرمندان سدهٔ ۱۳ و ۱۴ به دنبال آثار غربی ها و نفوذی که این طریقه در ایران یافته بود بروند.

هنرمندانی چون محمد زمان، آقانو یان در عصر صفوی و میرزا بزرگ غفاری، میرزا ابوالحسن نقاشباشی ملقب به صنیع الملک، ابوتراب غفاری، مصور الملک و محمد غفاری ملقب به کمال الملک و غیره... در دوران قاجار در زمرهٔ چنین افرادی قرار دارند.

بعضی از آنها به لقب نقاش باشی و بعضی دیگر حتّیٰ به لقب عکاس باشی نائل آمدند، زیرا حرکت آنها در آثارشان درنظر دربار و درباریان حکم عکاسی را داشت. شاهان و شاهزادگان که از دیدن چهرهٔ نقاشی شدهٔ خود خردسند شده بودند وسفرنامه های خود را توسط این هنرمندان مزین به تصاویر خود میکردند، طبعاً باعث رواج



(۲): روزنامهٔ سفرناصرالدینشاه به خراسان، عمل ابوتراب غفاری، متعلق به ۱۲۸۳ه .ق/ ۱۸۶۶ م، ص ۳۷

آن شیوه از هنر شدند که دیگر هنری اسلامی محسوب نمیشد، بلکه حرکتی در جهت تبلیغات حکومتی یا نوشتن داستان زندگی و کشیدن وضبط لحظاتی از سفرهای شاهان بود. (تصاویر ۱ تا ٤).

امّا هنرمندان اسلامی که پایه و اساس کار خود را درجهت مخالف این بینش قرار داده بودند، در طول تاریخ از شخصیت پردازی و چهره‌نگاری Portrait نیز دوری جسته و شبیه‌سازی را که در آن ایام خود حرکتی در جهت ساختن بت‌های پوشالی بود بطور قاطعانه نفی نموده وسبب گردیدند تا گنجینه آثاری چون معراج نامه و یا خاورنامه توسط هنرمند و یا هنرمندان خلاق وتوانا بوجود آید.

همانطور که قبلاً بازگو نمودیم، جداسازی شخصیّت‌ها در هنرهای اسلامی فلسفه‌ای خاص خود دارد و در اینجا به همین مقدار اکتفا می کنیم که برای جداسازی چهره‌های بشری از چهرهٔ تابناک شخصیّتی چون پیامبر اسلام(ص) و یا امامان بزرگوارمان، همچون هنر مسیحی، اینگونه چهره‌های مقدس را با کشیدن هاله‌ای نورانی بدور سر آنها بتصویر درآورده‌اند و بهیچوجه در ارائه فرم از عمق نمائی و نور پردازی توسط سایه روشنهای پی در پی که منجر به خطای دید وشبیه‌سازی میگردد، بهره نجسته‌اند، تا بتوانند به رابطه‌ای بس منطقی و همگون در ارائه فرم و محتوا دست یابند. (تصاویر ۵ و ٦) نمونه‌هائی از این هنر نفیس را نشان میدهد.

ه .و. جنسن مؤلف کتاب«تاریخ هنر» در- بارهٔ معراج حضرت محمّد(ص) و رابطهٔ موضوع و شکل چنین شرح میدهد: «از ابتدای قرن هشتم هجری قمری به بعد مصور ساختن نسخ خطی نخست با صحنه‌های تاریخی وعمومی وسپس با صحنه‌هائی از زندگی حضرت محمد(ص) در

ایران متداول گردید.

از آنجا که قبلاً چنین صحنه هایی در هنر اسلامی ساخته نشده و زمینهٔ کار برای هنرمند مینیاتور ساز آماده نگردیده بود، وی برای الهام گرفتن ناچار به منابع هنر مسیحی و بودائی توسل می جست. نتیجهٔ حاصل، اختلاطی عجیب بود از عناصر گوناگون که در اغلب موارد چنانکه باید با هم پیوستگی و وحدت نمی یافت، فقط در پاره ای از آثار کمیاب است که نقاشی دینی اسلامی به مقامی همطراز با هنر دینهای کهنسال ترارتقاء می یابد، چنین شاهکاری، مینیاتورهای... معراج حضرت محمد(ص) را با جلالی هرچه تمامتر جلوه گرمیسازد.

در قرآن مجید چنین آمده است: «پاکی از آن خداوندی است که بندهٔ خویش را شبانگاهی سیر داد از مسجد الحرام [در مکه] تا مسجد القصی، مسجدی که گرداگرد آن را برکت دادیم تا به او آیات و نشانه های خویش را نشان دهیم» [سوره اسراء (۱۷)، آیه ۱]. نویسندگان مسلمان بعدها شرح و تفصیل زیادی براساس روایات به این خلاصه افزودند: معراج از مسجد القصی در بیت المقدس آغاز شد، آنهم به راهنمایی جبرئیل ملک مقرب، حضرت محمد(ص) برهفت فلک صعود کرد و در آنجا انبیای پیشقدم خویش از جمله آدم و ابراهیم و موسیٰ و عیسی را دید تا به پیشگاه الهی رسید... چنانکه معروف است پیغمبراسلام با اسبی بنام «براق» به آسمان پروازکرد که: «سفید و کوچکتر از مادیان و بزرگتر از الاغ» بود و چهره ای شبیه آدمیان داشت؛ برخی از نویسندگان آنرا صاحب دو بال نیز دانسته اند... در مینیاتور مورد بحث ما بالها بصورت حلقه ای از پر بدور گردن «براق» تقلیل یافته است تا مانع نمایش زین نگردد. اسب بدنبال جبرئیل، آسمانی لاجوردی و پرستاره را در می نوردد؛ در پائین میان ابرهای پراکنده جرمی آسمانی و درخشان نقش گردیده که محتملاً ماه است. عناصر هنری خاور دور در این رؤیای شاعرانه از جهات گوناگون جلب نظر می کند؛ چون هاله های شعله آسای طلائی رنگ بدور سر حضرت محمد(ص) و جبرئیل که شبیه به یکی از مشخصات هنر بودائی؛ و طرح انگیزی ابرهای

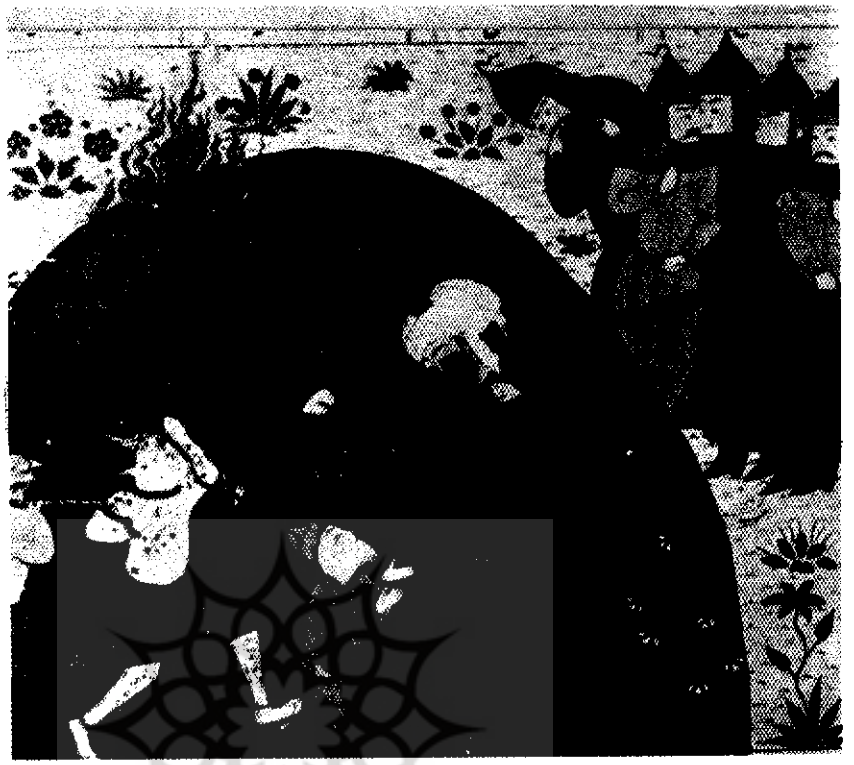
(۳): روزنامهٔ سفر به مشهد، اثری از ابوتراب غفاری، متعلق به ۱۳۰۶ هـ.ق/۱۸۸۸ م.

پر پیچ و خم «روده‌ای شکل»؛ و نیز جامه‌ها و چهره‌های فرشتگان. با اینهمه ترکیب کلی نقاشی— از جمله تحرک پرجنب و جوش فرشتگان خدمتگزار از هر سو به جانب پیغمبر اسلام نقاشی مسیحی را بیاد میآورد، پس مینیاتور فوق امتزاجی کاملاً حقیقی و سخت نیکوفرجام از هنر شرق و غرب را در برابر نظرمان جلوه گر میسازد.»[1]

در این باره چنین بنظر میرسد که اگر نویسنده مذکور دراین آثار از حیث موضوع هنرمندان ایرانی را تحت تأثیر ترکیب بندیهای بیانی ارو پائی قرار داده است، امّا آنها هیچگاه در نوع ارائه فرم که خاص هنر اسلامی است، تحت نفوذ هنر غربی قرار نگرفته‌اند، در غیر اینصورت تأثیرات نور پردازی و سه بعد نمائی را بوضوح شاهد بودیم. همانطور که گفتیم بحق معراج نامه و خاورنامه از برجسته‌ترین آثاری هستند که تاکنون در زمینهٔ حفظ قوانین و پایه‌های فلسفی— هنری هنرهای اسلامی بوجود آمده ودر تاریخ هنر اسلامی کمتر به نظایر آن دست میبابیم. در این آثار نه تنها فرم بلکه محتوا نیز در چهارچوب افکار یک هنرمند مسلمان قرار میگیرد

(٤): شاهنامهٔ فردوسی، عمل مصور الملک، متعلق به ۱۳۲۲ هـ.ق/۱۹۰٤م، ص ۳۰

(۵): معراج نامه، هرات، ۱٤۳٦ م.



(۶): خاورنامه، شیراز، حدود ۱۴۸۰ م.

و بهیچ وجه مغایر با اسلوب و ایده های هنر اسلامی نبوده است. فرم و محتوا که برخوردار از وحدت گردیده، جهانی ملکوتی وغیر عینی را توسط ابزار استتیکی خاص که بدور از تجسم نمودن جهان مادی وعینی بوده بما می نمایاند، یعنی باتغییرشکل دادنها deformation بآن گنجینه آثاری دست یافته اند که ما را به شگفتی و امیدارد. بخصوص این بینش در آثار مذهبی همچون معراج نامه، خاورنامه و یا حملهٔ حیدری بکمال خود رسیده است و برای هنرمندان ایرانی بخصوص متأخرین خود درخشانترین گوهرها و نورافشان ترین پدیده های هنری را مانند معلمی که بشاگردانش میآموزد، چون سندی زنده وتابناک در مقابل دیدگان قرار داده است.

چیزی که باعث چنین تفکری می گردد و هنرمند اسلامی را از ورطهٔ تقلید به خلاقیت وامی دارد، منع پیکرتراشی ووجود چند حدیث است، که در این تصمیم گیری و پیدایش این بینش جدید تأثیر بسزائی داشته و آنها را از کپی نمودن بی چون چرای ظواهر طبیعت بهمان منوال که در آثار هنری رئالیسم کلاسیک غرب دیده می شود رهانیده و باعث شکفتگی غنچهٔ نبوغ واستعداد آنها در خلق آثار هنری می گردد. آنها وحدت می یابند و این وحدت را که سرلوحهٔ حرکتهای پویا و انقلابی اسلامی است، در تمامی آثار خود چه در ایران و چه در دیگر ممالک اسلامی حفظ می نمایند.

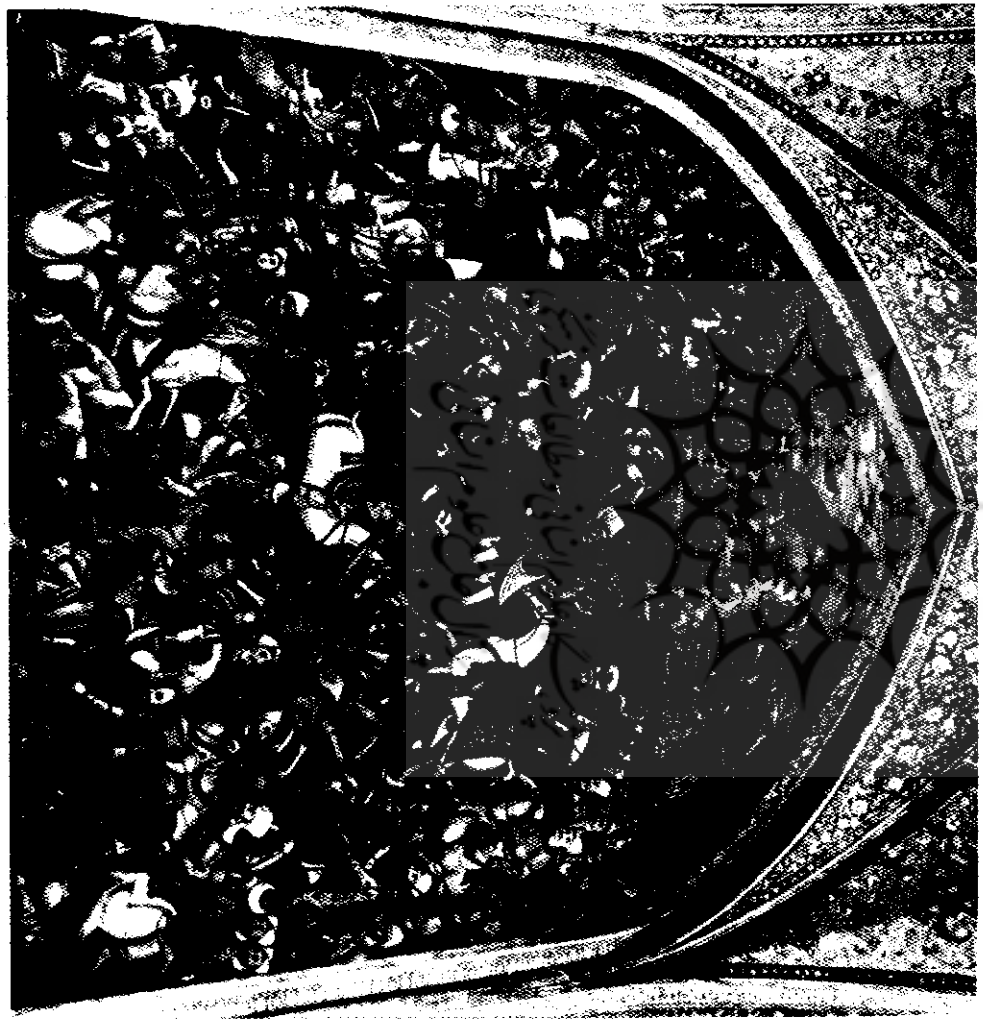
با منع مجسمه سازی و کشیدن تصاویر جاندار مسلمانان توانستند به گنجینه آثاری دست یابند که اگر این امر فلسفه و احادیثی نداشت در

همان ابتدای راه همچون هنر اروپائی به تقلید کورکورانه از ظواهر طبیعت ادامه می دادند. چنانکه آثار بدست آمده در ممالک اسلامی از جمله در کاخ کوچک «عمرا» که در شمال شرقی بحرالمیّت قرار دارد یاخرابه های «سامراء» نمونهٔ دیگری از تلفیق هنر ساسانی و بیزانس است که در این کار، همکاری هنرمندان مسیحی به اثبات رسیده است. بدین ترتیب این همکاری و ارتباطات همچنان گاه و بیگاه تا عصر حاضر ادامه می یابد که بشرح آن می پردازیم،

برای اینکه بتوانیم به عمق این همکاری و حرکت انحرافی آن پی ببریم و دریابیم که چگونه در ایران هنرهای نفیس اسلامی در تصاویری مختلط از دو تکنیک و برخاسته از دودیدگاه و یا چند فرهنگ و چندین آداب و رسوم و سنت های گوناگون بوجودآمده اند، نقاشی های دوران گذشته را هرچه بیشتر مورد مداقه قرار میدهیم تا به عمق این دگرگونی از زبان دانشمندان و منقدین نیز پی ببریم، کسانیکه بی اغراق در این راه عمر خود را صرف نموده اند.

دکتر ذکی محمد حسن در کتاب خود بنام «تاریخ نقاشی در ایران» چنین می نویسد: «در حقیقت شاه عباس توجه زیادی به تصاویر و نقش و نگار ابنیه و عمارات داشته که از آن صور بدیعه هنوز در دوکاخ سلطنتی اصفهان باقی و پایدار است. در این تصاویر بسیاری از رسوم با طرح و اسلوب نقاشی اروپا دیده میشود که با نقاشی ایران درآمیخته گردیده و محتمل است که از کارهای یوحنای هلندی باشد که سالهای چندی در خدمت شاه عباس بوده ولی ما می بینیم که سرآخر در دورهٔ صفویه به تنوع محصول فنی ورنگارنگ شدن فنون و هنر امتیاز یافته، زیرا پیدایش تأثیر هنری اروپا، استادان ایرانی را از میدان تنگ کتابت و تصویر وتذهیب کتاب، بمیدانهای پهناور دیگری وارد کرده که به ترسیم صور مستقل وآرایش و تزیین ابنیه و دیوارها گرائیده اند، بسیاری از آن نقوش وصُوَر در دیوارهای عمارات و ابنیهٔ آن زمان هم اکنون بخوبی دیده میشود. گذشته از این، نقاشان آن زمان توجه زیادی به نقاشی نسخه های خطی گرانبها و تذهیب آن ننموده، بلکه کشیدن تصاویر را با قلم بدون هیچگونه رنگ ترجیح داده و عمل سیاه قلم را معمول نمودند و بندرت به روش سابق می پرداختند. چون روش جدید کم خرج تر بود و نقاشی را بدلهای مردم نزدیکتر می نمود. آشنائی و رغبت ایشان به آنها زیادتر گردیده و در تقویت و پیشرفت آن اقدام نمودند. اینگونه تقویت ها فقط از ناحیهٔ درباریان ورجال دولت نبود، بلکه دیگران هم در این خصوص تشریک مساعی می نمودند، لیکن تمام این کوششها، انحطاطی را که در این پیشه و هنر روی داده بود چاره نمی نمود، بعدها دربار هم همراهی و نگهداری زیاد از نقاشان و اهل هنر نکرد، بعلاوه مردم هم از تقویت وتشویق ایشان خودداری نمودند، لذا بسیاری از نقاشان ناچار شدند برای خود کار کنند، به این علت است که نسخه های خطی مُصور و گرانبها بعد از نیمهٔ قرن دهم هجری رو به کمی و ندرت گذاشته و تقریباً ازدیاد صور و نقوش وضع تجارتی بخود گرفته و بدون توجه و مراقبت زیاد در جواب تقاضای

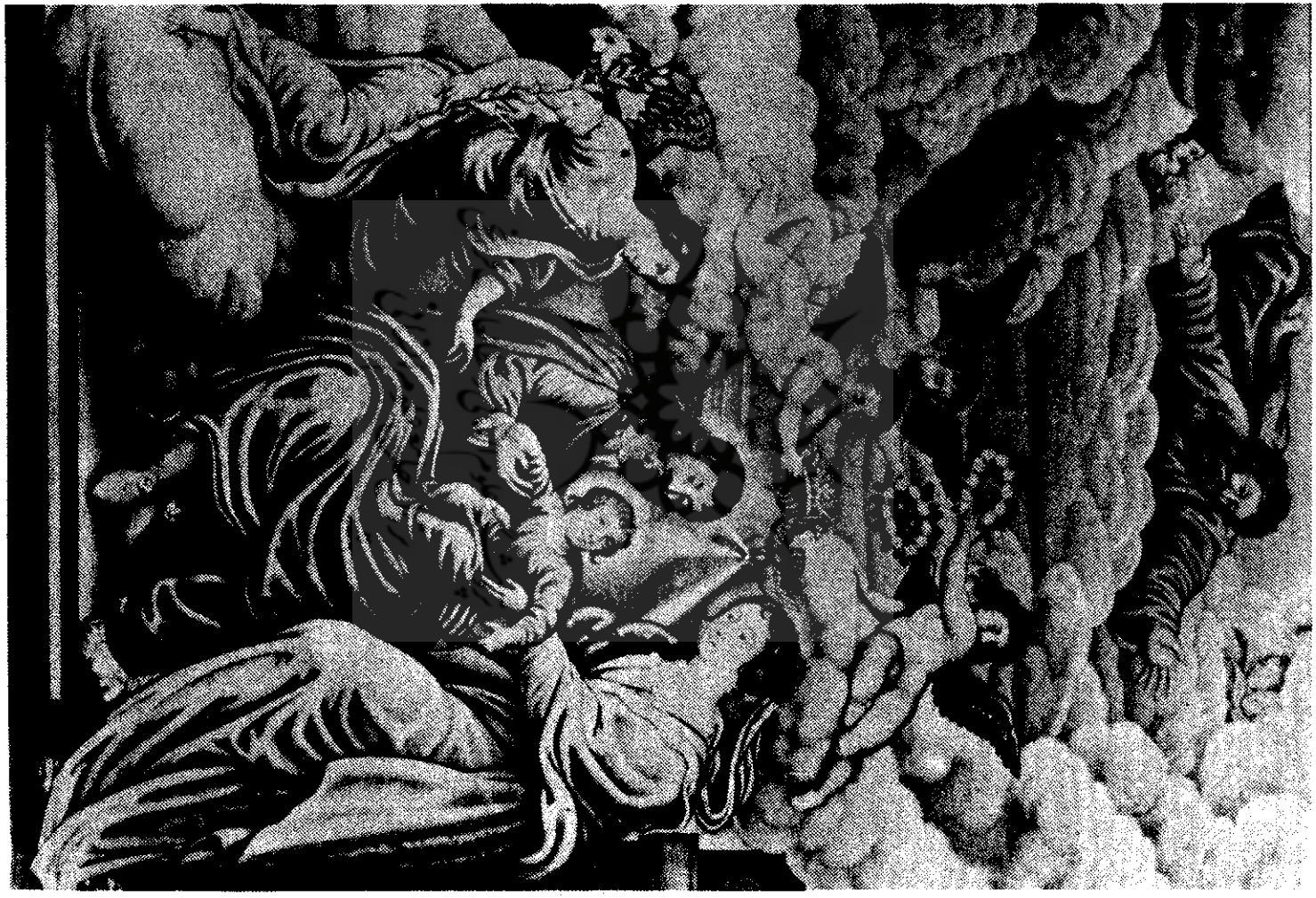
(٦): خاورنامه، شیراز، حدود ١٤٨٠ م.



(٧): نقاشی دیواری، کاخ چهلستون، متعلق به ١٠٦٠–١٠٥٧ ه .ق /١٦٥٠–١٦٤٧ م.

(۸): اثری از محمد زمان، متعلق به ۱۰۹۶ ه .ق/ ۸۳-۱۶۸۲ م.

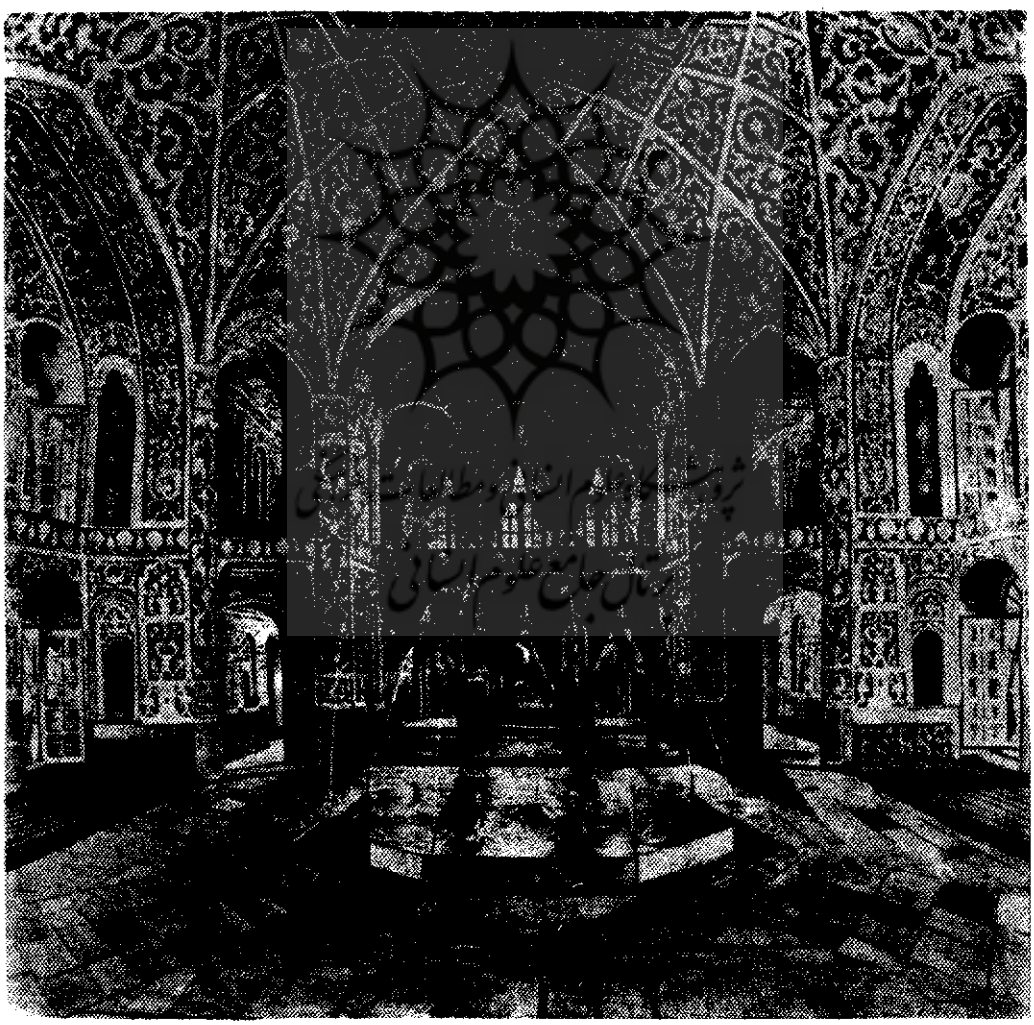
(۹): اثری از محمد زمان، متعلق به ۱۰۹۶ هـ.ق/ ۸۵-۱۶۸٤م.



خواستاران که سرمایه و دارائی اندک و فروتنی و افتادگی زیاد داشتند، کارهائی انجام گرفت. امّا آشنائی ایرانیان به تصاویر اروپائیان و نقاشی آنان، مربوط به اوائل قرن دهم هجری (۱۶م.) میشود، چنانکه گزارش آن از آلبوم کتابخانه ملّی پاریس بخوبی مشاهده میشود، در آن آلبوم بسیاری از آثار نقاشی «دورر» Durer آلمانی تقلید شده و احتمال دارد که آنها را مبلغین مسیحی یا بازرگانان آورده باشند.[۲]

در مصادر منابع ادبی وتاریخی از نقاشانی که تصاویر اروپائی و طرز کار آنها راتقلید نموده‌اند یاد شده، مثلاً از شیخ محمد شیرازی که در کتابخانهٔ شاه اسماعیل میرزا کار میکرده (۹۸۴– ۹۸۵، ۱۵۷۶– ۱۵۷۸)..... لیکن ایرانیان از تمام آنها چیزی که شایسته و سزاوار بیان باشد نگرفته‌اند. مخصوصاً در نقاشی

(۱۰): حوضخانهٔ صاحبقرانیه (کاخ سلطنت‌آباد)، اثر کمال‌الملک، متعلق به ۱۳۰۰ قبل از سفر به اروپا



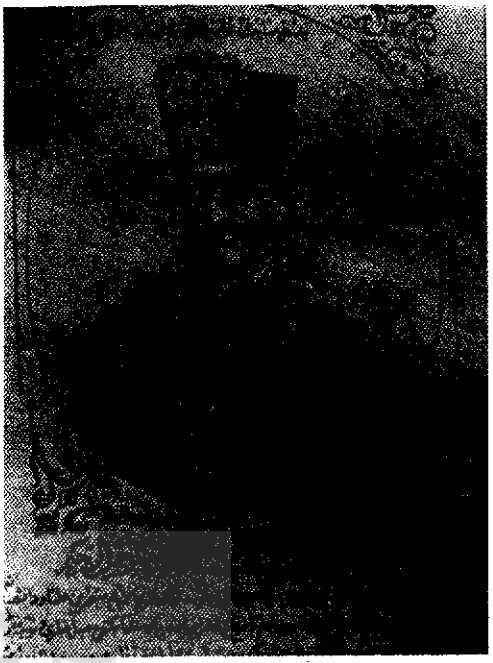
کتابهای خطی، از روش و اسلوب قدیم پیروی و در برابر تقلید از روشهای جدید مقاومت و پافشاری می‌کردند. نقاشی نیز ابهت و اهمیت اولیه خود را از دست داده بود و بسیاری از متخصصین فنی نمی‌توانستند چیزهای تازه‌ای بیاورند و تصرف یا ابداعی بنمایند، لذا به تقلید صور نسخ قدیمه اکتفا می‌نمودند. ما این طرز کار را در تصاویر نسخهٔ خطی منظومهٔ «یوسف و زلیخا» مورخ ۱۰۲۹ هجری (۱۶۱۹م) که در «دارالآثار العربیه» موجود است و در تصویرهای نسخهٔ خطی دیگری که در این موزه محفوظ است و شامل مثنوی جلال‌الدین رومی میگردد ملاحظه می‌کنیم»[۳]

از آنچه گفته شد چنین استنباط میگردد که در ایران زمان شاه‌عباس اولین قدمهای ترکیب دو تکنیک ناهمگن، یعنی دو تکنیکی که یکدیگر

(۱۱): صورت رامبراند، کپی شده توسط کمال‌الملک، فلورانس، ۱۳۱٤

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

را دفع می نمایند وهمچون آب و آتش هستند، برداشته می شود. این حرکت امکان‌پذیر نبود مگر بعلت رواج یافتن ارتباطات که با آمدن یوحنای هلندی به ایران و سالهای چندی را در دربار و همجوار هنرمندان ایرانی بسر بردن و به داد و ستد فرهنگی— هنری مشغول بودن، صورت پذیرفت. چنانکه از مفهوم نوشته های دکتر ذکی محمد حسن بنظرمان میرسد او معتقد بوده است؛ «پیدایش تأثیرهنری ارو پا، استادان ایرانی را از میدان تنگ کتابت و تصویر و تذهیب کتاب بمیدان پهناور دیگری وارد کرده که به ترسیم مستقل و آرایش و تزیین ابنیه و دیوارها گرائیده‌اند». در این رابطه باید گفت که ظاهراً هنرمند ایرانی توانسته است خود را از قید و بند اندازه‌های خاص کتاب برهاند و آزادی بیشتری در نوع ارائه هنر خود کسب نماید. امّا اگر بیشتر به عمق این مسئله بیاندیشیم درخواهیم یافت که چنین نیست. اولاً بایستی توجه داشت که چرا مینیاتور را هنر کتاب قلمداد نموده‌اند؟ دوماً آیا کتب همگی در یک اندازه ومقیاس خلاصه می گردیده یا می‌توانسته تاحدودی که لازمهٔ کار هنرمند مسلمان است متنوع باشد؟ در پاسخ سئوال نخست باید گفت حذف پرسپکتیو فضائی و استفاده از ضدّ پرسپکتیو و فلسفه‌ای که متعاقباً این پدیده را در هنرهای اسلامی تعقیب می کند یعنی بکار نبردن حجم، سایه وروشن،عمق نمائی و غیره، فاصله بین دید بیننده و نقاشی را از بین برده و هنرمندان اسلامی می توانستند هنر خود را براحتی در خدمت اندازه‌های بسیار کوچک همچون کتاب قرار دهند و بجای قاب که اطراف



(۱۲): مرآت البلدان ناصری، متعلق به ۱۲۹٤ه .ق / ۱۸۷۷ م جلد اول صفحه ۱

(۱۳): تذکرة المجدیه، متعلق به ۱۳۰۳ ه .ق/ ۱۸۸۵م

اثر را در خود می گیرد، از حرکات هندسی، تذهیب و تشعیر استفاده نمایند. زیرا آنچه مسلم است اینکه اثر انجام شده در کتاب را غیر از این نمی‌توان کادربندی نمود. زمانی که ما بیک اثر غربی نگاه می کنیم که از هنر کلاسیک تغذیه نموده، بعلت وجود پرسپکتیو برای دریافت اثر تامی توانیم از آن فاصله می گیریم، گوئی جهانی خارج از جهان ما می باشد، در حالیکه برای دریافت هنری اسلامی بدلیل دو بعدی بودن آن و اینکه جهانی دقیقاً همچون واقعیت جهان نقش گردیده وقتی بآن نزدیک می شویم گوئی در باغی به قدم زدن مشغول هستیم و از کنار تک تک درختان، گلها و بته های موجود وسروهای تنومند آن که دارای تناسب حقیقی است بآهستگی می گذریم. درختان دوردست در پس زمینه بهمان اندازه ترسیم شده اند که در وسط و یا پیش زمینه می یابیم و کادر شکسته چون دری برای ورود و برای مکاشفه می باشد. آیا هنرمند اسلامی در پس این پرده ها، فلسفه ای خاص برای گفتن ندارد؟ آیا او نمیخواهد جهان ما را آنطور که هست بما بنمایاند نه آنطور که در محسوسات در می یابیم؟ آیا او نمی گوید که این جهان (دنیای کوچک اثر) همان جهان خاکی تو است و آن را بتو می نمایانیم آنطور که هست نه آنطور که با چشمان غیر مسلح خود می بینیم؟ پس سر آخر نتیجه می گیریم که هنر کلاسیک مغرب زمین، دنیائی دروغین را که جای پائی در معقولات ندارد در مقابل دیدگانمان، آنطور که در اثر خطای باصره پدیدار می گردد بما ارائه

(۱۴): سفر مسیو استانلی به آفریقا، عمل مصور الملک، متعلق به ۱۳۱۵ ه .ق/۱۸۹۷م، جلد ۱ ص ۸۷

(۱۵): تاریخ پطر کبیر، عمل میرزا ابوالحسن کاشانی، متعلق به ۱۲۶۳ ه .ق/۱۸۴۶م.

میدهد و آمیزش تکنیک غربی با هنر اسلامی برای ما جز زوال و انحطاط هنرهای اسلامی چیز دیگری را در برنداشته است. اینست دلائلی که ترسیم آثاری بظاهر این چنین کوچک برخاسته از دیدگاهی بزرگ را تقاضا می کرد.

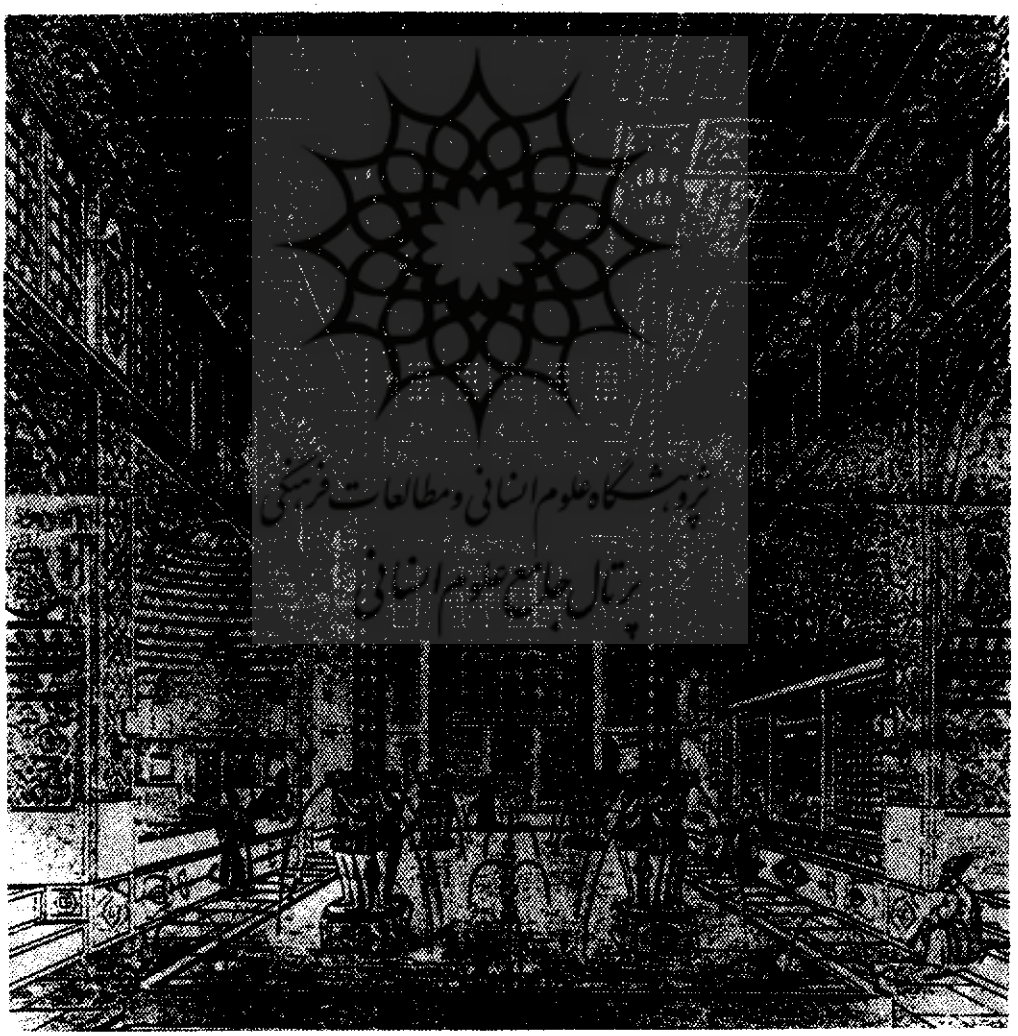
نه تنها سفر یوحنای هلندی به ایران و آثاری که در کاخ چهلستون برجا مانده، خود مؤید شروع تداخل و ترکیب این دو تکنیک بوده، بلکه نقاشیهائی که در جلفای اصفهان بدست ما رسیده نمونه های دیگری در این زمینه می باشند. (تصویر ۷)[۴]

«بازل گری» در کتاب خود مهر تأیید دیگری بر این مقوله میزند. او در این باره چنین می نویسد: «با افزایش نفوذ غرب، هنرمند کاملاً از قید مصور کردن کتاب رهایی می یابد و بالاخره در قرن هیجدهم تک پیکره هائی می آفریند که در تالارهای همگانی آویخته می شوند... هنرمند گاهی میکوشد تا سرحد امکان مثابی دقیق

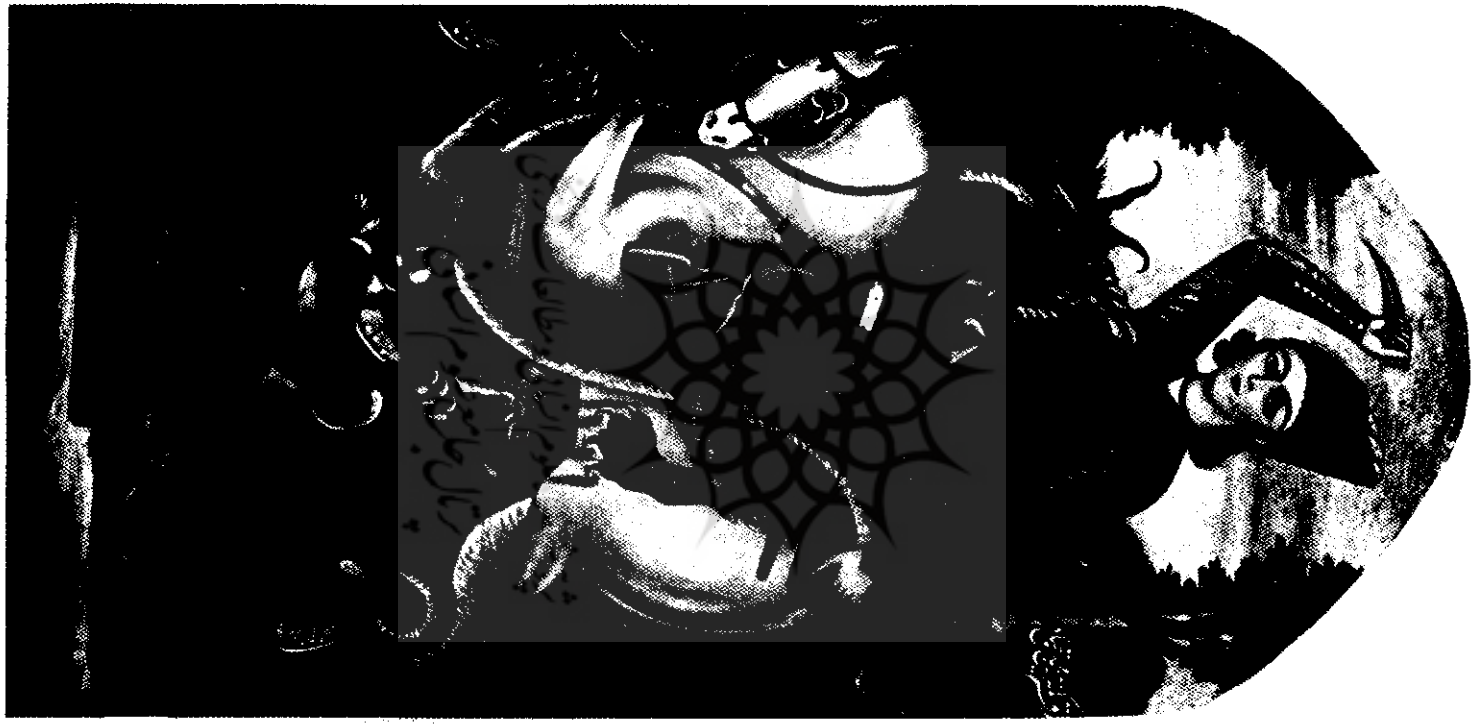
(۱۶): بناهای مدرن ایران، ص ۳۸.

بردارد، ولی طبیعتاً این کار راباچنان رنگ آمیزی استادانه‌یی به انجام می رسانید که می توانست همکاران را به شگفتی وادارد. اغلب از قسمت مرکزی و اصلی طرح مثنابر می داشتند و پیکرهای بومی با چشم اندازی محلی را در اطراف آن عرضه می کردند. شیوهٔ متعارف کار معمولاً از اینجا آغاز می گشت و حتّیٰ به تقلید محض نیز منجر می شد.»[۵]

همانطور که گفتیم نه تنها در اثر ارتباطات، غربی ها به ممالک اسلامی سفر نمودند و با خود در ایران، هند، ترکیه، سوریه و غیره این حرکت تهاجمی را به ارمغان آوردند و در قلب ملّت و هنرمندان آنزمان رسوخ نمودند، بلکه هنرمندان ایرانی و دیگر ممالک اسلامی نیز راهی فرنگ شدند و با دست خودهمین نفوذ هنری را هر چه بیشتر و بیشتر در تارو پود هنرهای اسلامی ترکیب نمودند. در ایران محمدزمان به ارو پا و هند میرود (تصاویر ۸ و۹)،کمال الملک به فرانسه



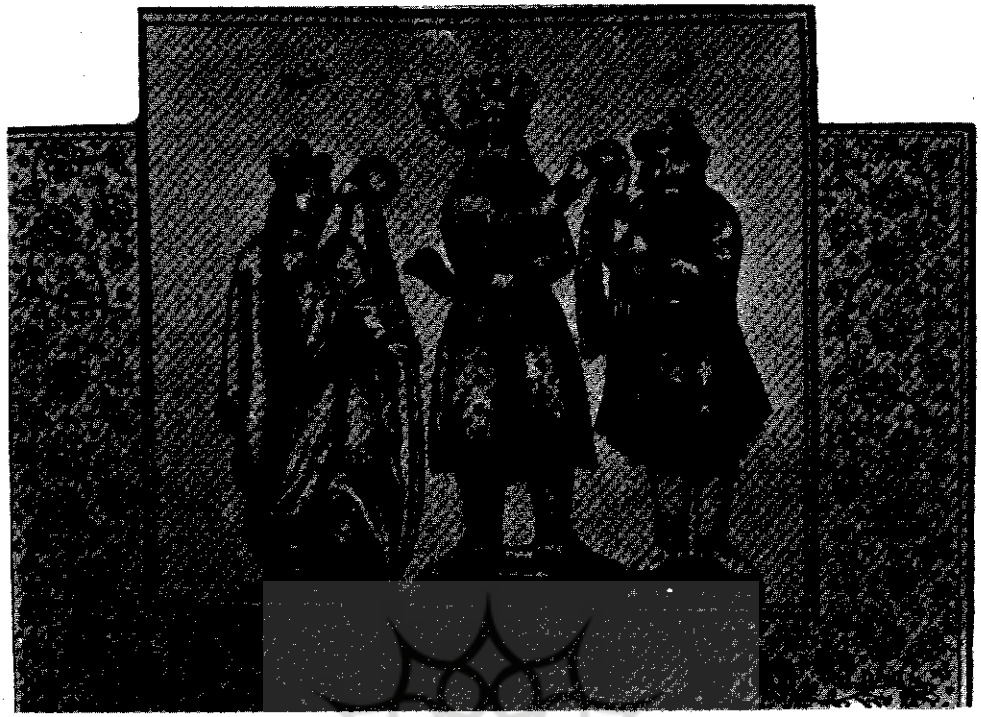
(۱۷):بناهای مدرن ایران، اثر سوزانه.



(۱۸):نقاشی قاجار، اواخر قرن ۱۸ میلادی، رقم محمد صادق.

(۱۹): نقاشی قاجار رقم سیدمیرزا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



(۲۰): شاهنامهٔ فردوسی، متعلق به ۱۳۲۲ ه.ق/ ۱۹۰۴م.

(پاریس) (تصاویر ۱۰ و ۱۱) وشیخ محمد شیرازی، محمد باقر، میرزا ابوالحسن کاشانی، صنیع الملک، ابوتراب غفاری، مصور الملک و بسیاری دیگر در کتابها، روزنامه ها و یا سفرنامه های وقت همچون: روزنامچه اخبار در دارالخلافه تهران، روزنامه ایران، روزنامه ملتی، سفرنامه های ناصرالدینشاه به فرنگ و یا به خراسان، مرآت البلدان ناصری، رونامه شرف، تذکرة المجدیه، روزنامه شرافت سفر مسیو استانلی به آفریقا، شاهنامهٔ امیر بهادر و غیره» که بیشتر آنها چاپ سنگی میباشد (تصاویر ۱ تا ٤ و ۱۲ تا ۱۷) و به تقلید از تکنیک غربی ها که تا آنزمان توسط افرادی چون براون، اولاریوس، شاردن، برو یه، کنت دمشق و دیگران در ایران رواج یافته بود، مشغول فعالیتهای هنری میگردند. در نقاشیهای دوران قاجار، آثار هنرمندان دیگری نیز از جمله: میرزا بابا ۱۲۰٤ ه .ق (۱۷۸۹م)، محمد صادق که اواخر قرن هجدهم میلادی فعالیت داشته و میرعلی ۱۲۲۸ ه .ق (۱۸۱۳م)، ابوالقاسم ۱۲۳۲ ه .ق (۱۸۱٦م)، محمدحسن و سیدمیرزا در این فرجام بی تأثیر نبوده است. (تصاویر ۱۸ و ۱۹)[۶]

بزحمت میتوان پذیرفت که هنرمندان وقت چاره‌ای جز جوابگوئی به نیازها و شرایط زمانی و مکانی خود نداشته‌اند، بخصوص که میدانیم ذوق و استعداد آنها در چنگال زیبائیهای ظاهری طبیعت که در اثر خطای باصره پدیدار میگردد، اسیر بوده وعینیّت را به ذهنیّت و محسوسات را به معقولات یعنی به مسائلی که سرلوحهٔ افکار هنری هنرمندان زمان خود و پیش از آن بودترجیح داده و به عمق بینش هنرهای اسلامی دست نیافته‌اند.[۷]

آنطور که از اسناد وشواهد تاریخی و کتابهای دانشمندان و منقدین ایران‌شناس و تصاویر و نوشته های مذکور نتیجه می گیریم، حدود دو قرن

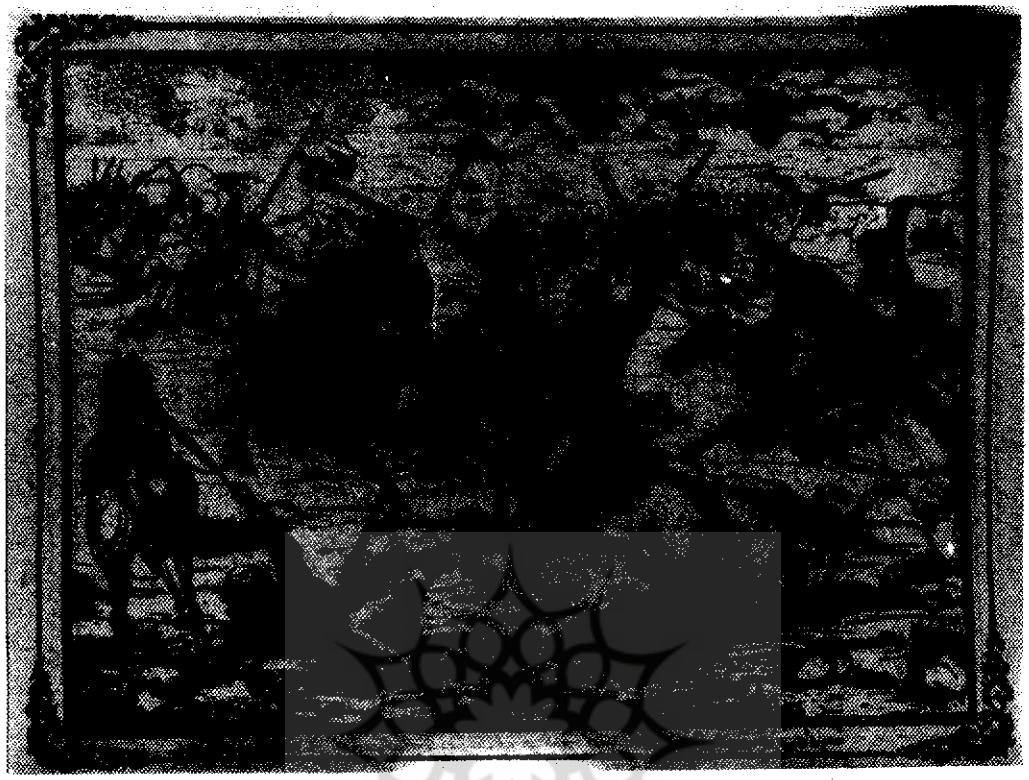
قبل از کمال‌الملک، بودند کسانی که حامل و پایه‌گذار چنین حرکتی باشند، حرکتی که در کاخ چهلستون و جلفای اصفهان آغاز گردید و هنوز نیز در آثار بعضی از هنرمندان ایرانی جای پائی دارد حرکتی که بعد از ظهور اسلام، در همان ابتدای راه، شناسائی و توسط هنرمندان اسلامی بطور آگاهانه و نه در اثر ناآگاهی مردود میگردد و دیگر هیچگاه مورد استفاده، تقویت و تکمیل قرار نمی گیرد. این آگاهی خود دلیل دیگری است که هنر اسلامی را از هنر بدوی Primitive جدا میسازد.

هنرمندانی که با پُشتکار و مشقت بسیار و با صبر و حوصله‌ای وصف‌ناپذیر وقت خود را و یا بهتر بگوئیم عمر خود را ماهها صرف تزیینات یک اثر (که تلاشی است فرعی) میکردند، چگونه میتوان پذیرفت از کشیدن عناصری که در پیش رو داشتند (ظواهر طبیعت) عاجز بوده باشند؟ تزییناتی که در بطن خود، حرکات هندسی بسیار پیچیده‌ای را داشته و حکایت از نبوغ آنها دارد.

«الکساندر پاپادو پولو» در کتاب خود بنام «اسلام و هنر اسلامی» متذکر میگردد که آنچه بنام اصول و قوانین هنری در هنر نوین غرب بکار گرفته شده با فاصله‌ای حدود ۸ قرن پیش از آن در هنر اسلامی، به علت دوری از «تقلید بی چون و چرای ظواهر طبیعت» موجود بوده است.

او با یک چنین پشتوانه‌ای اولین مملکتی را که در هنر اسلامی به سمت انحطاط حرکت می‌نماید، هند و آخرین آنرا ایران، توسط محمد زمان و آقا نویان حدود ۱۶۷۰—۱۶۷۵ه .ق

(۲۱): شاهنامهٔ فردوسی، متعلق به ۱۳۲۲ ه .ق/ ۱۹۰۴م.

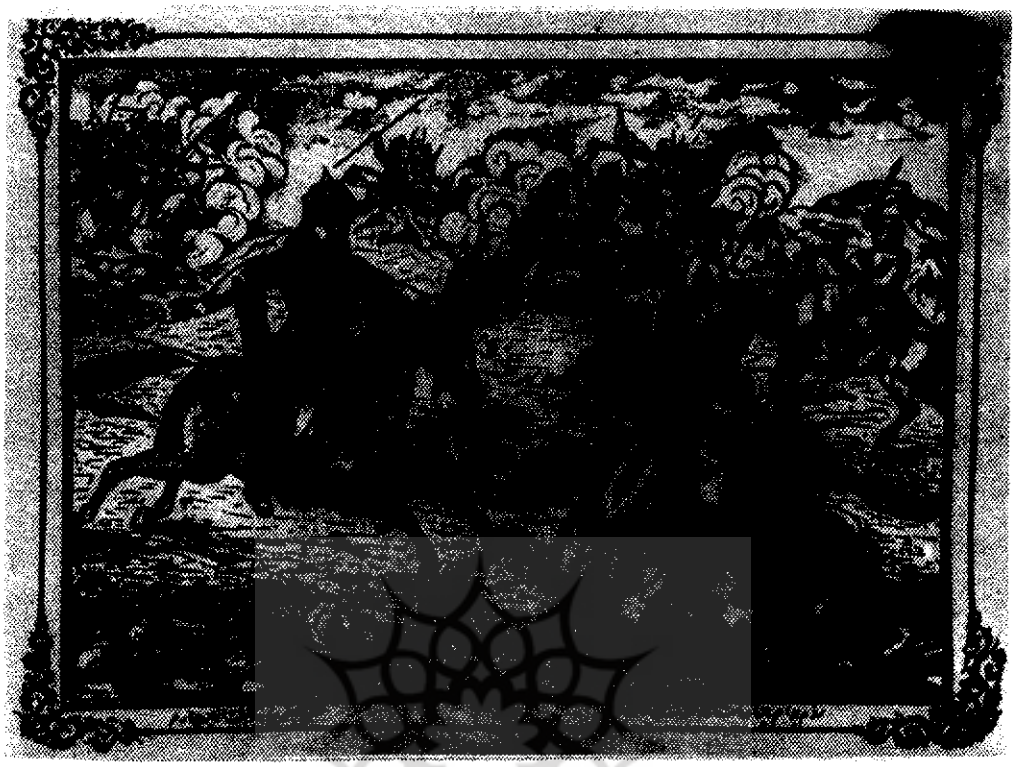


(۲۲): شاهنامهٔ فردوسی، متعلق به ۱۳۲۲ه .ق / ۱۹۰٤م، جلد چهارم، ص ۲۰

(۱۰۸۱–۱۰۸٦م) معرفی می نماید.[۸]

ه . و. جنسن نیز در این باره می نویسد: «این طرحهای جاری شده از خامهٔ خطاطان، شاهکارهائی هستند که نیروی تخیل منضبط ایشان را به بهترین وجهی آشکار میسازند؛ یعنی همان عاملی که بنظر میرسد از طریقی نامکشوف، موجب پیدایی هنر انتزاعی امروزین ما گردیده باشد». او در بارهٔ خصوصیات آثار اسلامی می نویسد: «این آثار که نمونه ای شگرف از ترکیب عناصری مختلط در چهارچوبی از اصول منضبط صوری است، خواص راهی هزارخم و یا نقش درهم تابیدهٔ یک قالی ایرانی و یا حتّیٰ خصوصیات پاره‌ای از نقاشیهای «غیر عینی» عصر حاضر را در خود جمع دارد و مسلماً بیش از هر یادگار باقیماندهٔ دیگری، جوهر هنر اسلامی را درخود خلاصه می کند.»[۹]

اگردر آثار نوین غرب عناصر هنرهای اسلامی بوجودآورندهٔ حرکتی یکدست وهمگون برای القای جهانی غیرعینی گردید، لیکن در ایران این امر تداخل همچنان بطور ناهمگون حتی درآثار بعضی از هنرمندان قرن بیستم ادامه می یابد، از جمله در کتاب «شاهنامهٔ فردوسی» متعلق به سال ۱۳۲۲ ه .ق مطابق با ۱۹۰٤م بچشم میخورد. گرچه در درون صحنه های مرکزی، اثر کاملاً به سبک کلاسیک و توسط



(۲۳): شاهنامهٔ فردوسی، متعلق به ۱۳۲۲ هـ.ق/ ۱۹۰٤، جلد چهارم، ص ۵۸

هاشور و نقطه‌چین گذاریهائی که در حکاکی های غربی، چون تکنیک بُورن burin ، تیدوس Taille-douce، افقت Forte — eau و امثال آن بسیار مرسوم بوده، ارائه داده شده است، لیکن درکادر بیرونی اثر، اطراف آنرا تذهیبی کاملاً برخاسته از هنراسلامی فرا گرفته است، (تصاویر ۲۰ و۲۱) و گوئی که توسط دو هنرمند، یکی غربی و دیگری شرقی که با یکدیگر همکاری نموده باشند، به اجرا درآمده است؛ به خصوص در بعضی از تصاویر این کتاب، تذهیبی بکاررفته که دوران بیزانس و یا باروک را در خاطر زنده نموده و بازهم با نوع ارائه صحنهٔ مرکزی فرسنگها مغایرت دارد. (تصاویر ۲۰ و ۲۲ و ۲۳) اگر تصور نمائیم، این آثار که دارای امضاء هنرمند نمیباشد توسط هنرمندی ایرانی ترسیم گردیده، پس بایستی تسلّط او را بر مینیاتور و تذهیب همچنین «آنلومینور»enluminure حرکات تزیینی قبل و بعد از قرون وسطی در اروپا و همچنین تکنیک حکاکی و نقاشی غربی که بدینگونه بی محابا در کنار یکدیگر قرار داده است اذعان نمائیم.

از دیگر هنرمندان عصر حاضر که بنوعی تحت تأثیر هنر غرب قرار میگیرد، استاد حاج مصور الملکی می باشد. او از نادر کسانیست که از زیبائی شناسی هنرهای اسلامی مطلع بوده و به

یقین می‌توان پذیرفت که بارها و بارها چنین آثاری را دیده، دریافته و ترسیم نموده است. او با زبانی ساده وگویا می گوید: «پایه و اساس مینیاتور ایران از روی قواعد و اصول خلقت که اساس هر موجودی را تشکیل میدهد گرفته شده است، بنابراین مینیاتورساز، نقشهٔ هرشیئی را که می کشد از روی علم به آن شئ است نه برداشت ظاهر آن شئ. پس علم وتخیل است که اساس مینیاتور را میسازد نه قانون نظر از روی طبیعت، مینیاتور ساز ایرانی به نمود اشیاء کاری ندارد، او پیرو علم و قانون اشیاء است.»

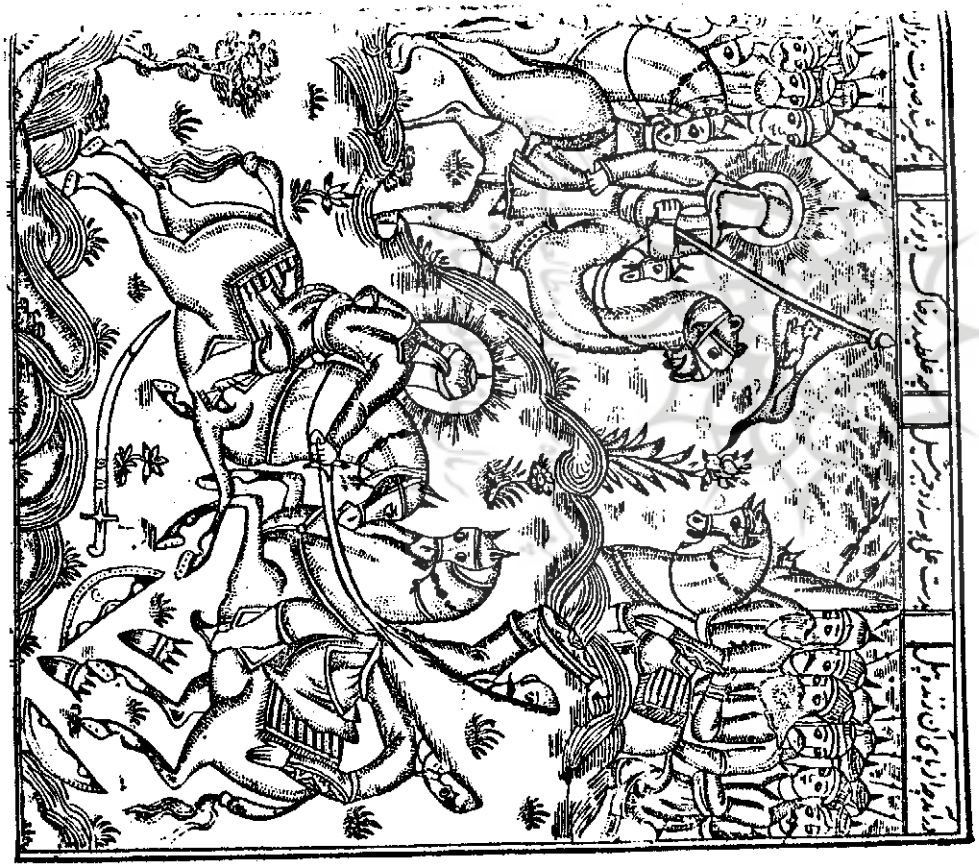
حاج مصور الملکی سرانجام به «نفوذ نقاشی غربی در مینیاتورهای ایرانی» در دوران قاجار می پردازد و اواخر دوران قاجار را حرکتی میداند که مینیاتور ایرانی بطور کامل به زیر سلطهٔ نقاشی اروپائی میرود. او خود می نویسد: «مینیاتوریست های قاجار با استفاده از گراورهای رنگی و کپیهٔ اساتید دورهٔ رنسانس بکلی از اصالت ایرانی خویش دور شده و تابع سبک و روش کلاسیک شدند. سایه روشن چنان با مینیاتور آمیخت که مرز بین نقاشی و مینیاتور را شکست. باین ترتیب بود که وقتی دوران قاجاریه سرآمد، مینیاتور هم مثل بسیاری دیگر از مظاهر این دوره به مرگ و فراموشی نزدیک شد.» استاد حاج مصور الملکی خود نیز برای آشنایی با مکتب های مغرب زمین به اروپا میرود و در بازگشت آثاری را به وجود میآورد که شرح آن در مجلهٔ هنر و مردم از زبان خود او برشتهٔ تحریر درآمده است.[۱۰]

در هر حال این هنرمند ورزیده با تمام دانائیها وآگاهی هائی که از نبوغ فلسفی واصول هنرهای تجسمی اسلامی داشته، خود نیز در دام قوانین مکتب کلاسیسیم اروپائی میافتد و در آثار خود با بکار گرفتن علم پرسپکتیو آنطور که خود گفته است با عمق نمائی کامل، با استفاده از حجم و سایه روشنهای پی در پی، فضای دو بعدی را به دامان سه بعد نمائی میکشاند. البته او جواب قانع کننده‌ای برای این عمل خود ارائه نداده وجای شگفتی و تعجب است که چگونه هنرمندی که خود تا به این حد آگاهی کامل

(۲۴): اثری از حاج مصور الملکی، چهرهٔ هنرمند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

(۲۵): حملهٔ حیدری، متعلق به ۱۳۳۸ شمسی/ ۱۹۵۹م،



(۲۶): حملهٔ حیدری، متعلق به ۱۳۳۸ شمسی/ ۱۹۵۹م،

(۲۷): اثری از استاد حسین بهزاد، متعلق به ۱۳۳۲ شمسی

داشته که حتی اصول و قوانین و روابط مابین هنر چین و ایران را مطرح می نماید، دقیقاً برضد معتقدات هنری خود گام برداشته و آثاری کاملاً کلاسیک ارائه می دهد. (تصویر ۲٤).

با این وصف هنرهای اسلامی بدلیل حقانیتی که داشت به انحطاط کامل نگرائید، بلکه بودند هنرمندان بزرگی که درراه حفظ آن کوشیدند، آنها اصول و فلسفهٔ هنرهای اسلامی را پیشهٔ خود ساخته ودر هر شرایطی که بودند به انحراف کشیده نشدند، ولی متاسفانه نام آنها کمتر بگوش ما رسیده و شاید هم هرگز آنها را نشناسیم. بطور مثال کتاب «حملهٔ حیدری» که در زمانی نه چندان دور به تصویر کشیده شده از نمونه های بارز در این زمینه می باشد. (تصاویر ۲۵ و۲٦).

استاد حسین بهزاد نیز یکی از آن هنرمندان بزرگی است که در راه هنر اسلامی کوشیده ودر اینراه به ابتکاراتی نوین دست یافته. او در سال ۱۲۷۳ شمسی متولد شد و در سال ۱۳٤۷ بدرود حیات گفت. بهزاد مینیاتوریست بنام ایران همچون کمال الملک به فرانسه میرود ولی در پاریس بجای تقلید از آثار بجا مانده به مطالعهٔ مینیاتورهای ژاپن، چین و ایران می پردازد. حسین بهزاد با اختلاف ٤۷ سال بعد از کمال الملک متولد میشود و ۲۸ سال بعد از او از جهان میرود. او زمانی مشغول به تجسس و نوآوری میگردد که

نفوذ هنر کلاسیک غرب در ایران به اوج قدرت خود رسیده بود. معذالک او در اکثر آثار خود نه تنها در حفظ و حراست آن سنتها و پشتوانه های فرهنگی — هنری کوشیده، بلکه پدیدهٔ قلم گیری را عنصر اصلی آثار خود میسازد و به حرکتی شخصی و منحصر بفرد دست می یابد. او همچون رضا عباسی به سادگی آثار بها داده و با بکارگیری صحنه هائی در دو رنگ و یا تک رنگ monochrome و یا حتی در ترکیب صحنه هائی با قلم و مرکب (سیاه وسفید) به ارزشهای هنر اسلامی میافزاید. (تصویر ۲۷).

البته او نیز در بعضی از آثار خود سایه روشن و عمق نمائی را در حد بسیار ضعیف بکار میگیرد، لیکن بآن چندان بهائی نمیدهد، بخصوص اینکه با بکارگیری اصل عدم واقع گرائی که نقاشان مسلمان آثار خود را با شکل ها و رنگهای تخیلّی فوق العاده اصیل (ونه تقلید از ظواهر طبیعت) بوجود می آوردند و استفاده از منحنی حلزونی (جهت اسکلت بندی اثر) ومتحول نمودن پدیدهٔ قلم گیری، نه تنها اصالت خود را در هنر اسلامی به معرض قضاوت می گذارد، بلکه به جرأت می توان گفت که او نیز همچون «جنید بغدادی»، «کمال الدین بهزاد» و «رضا عباسی» نبوغ خود را در نوآوری و سنّت شکنی به اثبات می رساند. مقارن با او هادی تجویدی و بعد از او بودند هنرمندانی چون: ابوطالب مقیمی، محمد علی زاویه، علی کریمی، حسین الطافی، علی مطیع و بسیاری دیگر از اساتید که در راه حفظ هنر نفیس ایرانی — اسلامی (مینیاتور) عمر خود را به تجسس و ساختن و پرداختن آثاری درخور تحسین گذشته اند و آنرا از انحطاط رهانیده اند.

اکنون برای اینکه شاهد اعتلای هنرهای اسلامی باشیم، بایستی این اصول و قوانین یاد شده، هشیارانه در اذهان هنرمندان امروزی زنده و تعقیب گردد، زیرا در اثر بی توجهی به زیبائی شناسی هنرهای اسلامی، بجای نوآوری، بناچار در تقلید کورکورانه و حرکتی انحرافی و بدتر از همه در جریان حرکتی تجاری فرو خواهیم افتاد.

منابع ومآخذ

(۱) کتاب تاریخ هنر: نوشته ه .وجنسن ترجمه پرویز مرزبان ص ۲۱۰ و ۲۱۱.

(۲): مراجعه شود به کتاب
Persian Painting
نوشته (بازل گری)، صفحه ۸۳

(۳): کتاب «تاریخ نقاشی در ایران» تألیف دکتر ذکی محمد حسن، ترجمه ابوالقاسم سحاب، صفحه ۱۵۳ تا ۱۵۵

(٤): نگاهی به نگارگری در ایران، نوشتهٔ بازل گری، ترجمه فیروز شیروانلو، ص ۱۷۵ و تصاویر ۱۹۲ تا ۱۹۷ کتاب.

(۵): نگاهی به نگارگری در ایران، نوشتهٔ بازل گری، ترجمه فیروز شیروانلو، ص ۱۷٤ تا ۱۷۵.

(٦): نقاشی قاجار سده ۱۸ و ۱۹ میلادی، تهران ۱۹۷۱، ص ٦ و ۷ (بزبان فرانسه).

(۷): زیبائی و هنر از دیدگاه اسلام، نوشتهٔ استاد محمد تقی جعفری، ص ٦۹.

(۸): کتاب «اسلام وهنر اسلامی» نوشتهٔ الکساندر پاپادوپولو، ص ۱۲٦ و ۱۲۷ (بزبان فرانسه)

(۹): تاریخ هنر تألیف ه .و. جنسن، ترجمه پرویز مرزبان، ص ۲۱۲.

(۱۰): مراجعه شود به هنر و مردم شمارهٔ صدم، زیر عنوان حاج مصور الملکی، استاد نام آور مینیاتور ص ۱۵ تا ۲۳ و شمارهٔ صد و دوم و صد و سوم، ص ٤۷ تا ۵۱.