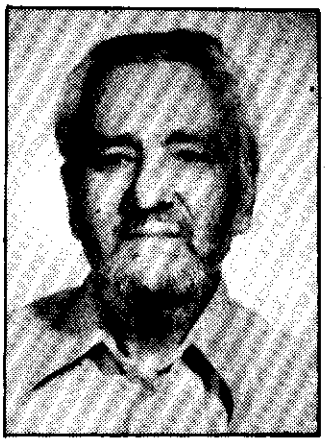


گفتگو با استادعلی کریمی

نگارگری سنّتی «مینیاتور» و زیبایی‌شناسی غربی

□ مرضیهٔ پروهان

به عنوان مقدمه

نگارگری در ایران از دیرباز ریشه در نهادهای فرهنگی و اجتماعی، سنتهای هنری و ویژگیهای روحی معنوی مردم ما داشته است؛ به همین علت بسیاری از عوامل مؤثر بر زندگی مردم ایران نه تنها در آثار و شیوه‌ها و مکاتب هنری، بلکه در تعیین محتوای آنها بازتاب یافته و نقش بسزایی داشته است. متأسفانه غالب کوششهایی که برای شناساندن هنر نگارگری ایران و در زمینه‌های رشد و تکامل آن به عمل آمده توسط خاورشناسان غربی صورت گرفته است و تنها در سالهای اخیر است که پژوهندگان ایرانی به بررسیهای دقیقتری در این زمینه و نقد و ارزیابی نگارگران ایرانی پرداخته‌اند.

شناخت هنر نگارگری در ایران باید از جنبه‌ها و دیدگاههای گوناگون که در مجموع با یکدیگر ارتباطی نزدیک و تنگاتنگ دارند به عمل آید. این دیدگاهها، باید بیش از هرچیز، با توجه به ارزشهای فرهنگی و هنری و بنیانهای ذوقی و معنوی جامعه، که بنیان تمامی باورها و سنتهاست، مورد توجه قرار دهند.

مینیاتور، اصطلاحی است که پژوهشگران و مورّخان هنر غرب ساخته و پرداخته‌اند و از آنجا که سالهای سال کتابها و نشریات آموزشی در زمینهٔ هنر توسط هنرشناسان و محققان غربی نوشته شده، بسیاری از جلوه‌های خاص و یگانهٔ فرهنگ و تاریخ ما از دیدگاه پژوهشگران غربی نگریسته شده است. متأسفانه در اثر فقر منابع و قصور پاره‌ای معلّمان هنر که از سر ناآگاهی، کاهلی و یا خودباختگی، تنها به کتابها و نشریّات محققان فرنگی نظر داشته‌اند، بسیاری از اصطلاحات و تعاریف هنری، بدون بررسی و بازنگری به زبان فارسی راه یافته و متاسفانه در آن جا خوش کرده‌اند که از آن جمله است اصطلاح «مینیاتور» که از ساخته‌های خاورشناسان فرانسوی است.

سوگمندانه، پذیرش عامّ تمدن و فرهنگ غرب در سالهای قبل از انقلاب اسلامی به گونه‌ای بوده است که حتی پژوهشگران ایرانی، آنگاه که به فرهنگ و هنر خودی نگریسته‌اند، کم و بیش از نگرش دیدگاه ویژهٔ فرنگیان متأثر بوده‌اند.

هنر سنتی ایران اسلامی، میراثی افسانه‌ای، از خود بر جای نهاده است. استعداد شگرف هنرمندان مسلمان ایرانی و ذوق و قریحهٔ مهذّب و بالودهٔ آنها چنان در هم تنیده و به وحدت و یکپارچگی رسیده است که بی‌گمان، ادراك آن جز بانگرشی آمیخته با بنیانهای نظری، ذوقی و اعتقادی مردم ما و زیبایی‌شناسی ویژهٔ آنها امکان‌پذیر نیست.

نحوهٔ نگرش و کیفیت رویارویی ما به جهان هستی و آغاز و انجام آن، بنا به دلائل و انگیزه‌های گوناگون با دیدگاه و شیوهٔ مواجههٔ فرنگیان با جلوه‌های گوناگون حیات، متفاوت است و از همین روست که برداشت و تعبیر ما نیز از هنر و شالوده‌های هنری و فلسفه و تاریخ هنر متفاوت است. به راستی چگونه است که برخی پژوهشگران ما این همه سال، تصویر کژ و کوژ و نارسا از هنر ایرانی به هنرجویان و دوستداران هنر و فرهنگ ایران زمین آموخته‌اند. چگونه است که هنرهای سنتی و سنتهای هنری و زیبایی شناسی ویژهٔ ما همچنان با کینه توزی پاره‌ای مدعّیان هنر و فرهنگ مواجه می‌شود؟ از چیست که امواج زهرآلود خودباختگی و خودکم‌بینی پاره‌ای روشنفکران ما این روزها بیش از هرچیز سنتهای هنری و بسیاری از بنیانهای فرهنگی و هنری ما را آماج حملات ناروا قرار می‌دهد.

بی‌تردید، در چنین اوضاعی است که هنرمندان و پژوهشگران ما باید بنا بر وظیفه و رسالت خود، با تأمّل در زوایای پنهان و آشکار هنر و فرهنگ اسلامی و ملّی و بنیانهای استوار آن، به نوعی بازنگری در ارزشها و باورهای موجود در عرصهٔ هنر و فرهنگ بپردازند.

در شرایطی که با افزایش آگاهی و خودباوری و همت و تلاش پژوهشگران و محققان ایرانی، پژوهشهای تحلیلی به شیوهٔ علمی آغاز و ابعاد تازه‌ای یافته است، بجاست که هنر نگارگری ایران بر بنیانِ شناخت عوامل فرهنگی ـ اجتماعی، که سبکها و شیوه‌های هنر را مشخص می‌کنند، نگارگری ایران بیش از پیش مورد شناسایی قرار گیرد. این شناخت به برنامه‌ریزان فرهنگی و هنرمندان ایرانی یاری خواهد کرد تا تداوم هنر «خود» را پاس دارند و همواره به آفرینش آثاری دست یابند که هوّیت اسلامی و ایرانی دارد.

روزها می‌گذرد،
قلمی، در پی قلمی دیگر فرود می‌آید.
تابلو، جان می‌گیرد.
تصاویر، جای خود را می‌یابند.
نقّاش، دایره‌های تو در تو می‌سازد
و سپس بندهای ختایی و اسلیمی را.
دایره‌هایی که شکل می‌گیرند
گل پروانه‌ای، شاه عباسی و فرفره‌ای می‌شوند.
امّا، این کافی نیست!
رخساری در آن سوی رخسارهای مجّسم
چهره‌هایی خیالی،
رنگهای سبز زنگاری، لاجورد،
شنجرف.
حرکتی موزون در دست،
رنگها را بر جای خود می‌نشاند
همه چیز جای خود را دارد
واقعیت رؤیای نقاش است
حقیقت در اوست.
روزها می‌گذرد...
روزی دیگر برقرار می‌ایستد
و تابلویی دیگر بردیوار آویخته می‌شود...

■ استاد علی کریمی در سال ۱۲۹۲ در تهران متولد شد. او به علت عشق فراوان به نقاشی،

تحصیلات دبیرستانی را رها کرد و به تنها مدرسهٔ نقاشی آن زمان (مدرسهٔ صنایع مستظرفه) که به همت استاد کمال‌الملك تأسیس شده بود، گام نهاد و مدت سه سال، زیر نظر استاد کمال‌الملك و اسماعیل آشتیانی با آناتومی، پرسپکتیو و طبیعت سازی آشنایی پیدا کرد و تا هیجده سالگی در همانجا ماند. سپس وارد هنرستان صنایع قدیمه (هنرستان عالی هنرهای ایرانی) شد و در محضر پرفیض استاد هادی تجویدی در رشتهٔ مینیاتور به کسب هنر مشغول گشت.

سرانجام، در سال ۱۳۱۹، استادی رشتهٔ نگارگری سنّتی (مینیاتور) را با احراز رتبهٔ اول به پایان رساند و موفق به دریافت هنرنامه و درجه لیسانس هنرهای زیبا شد.

استاد علی کریمی به سبب استعداد و علاقهٔ فراوان در همان هنرستان عالی، مشغول تدریس نگارگری سنتی (مینیاتور) شد. آنچه در زیر می‌خوانید حاصل گفتگویی است که با استاد انجام شده است.

□ در آغاز گفتگو از استاد علی کریمی می‌خواهیم تا از دوران کودکی خود بگوید. بی‌تردید گفتنی‌های او از این دوران بسیار است. استاد! چه انگیزه‌ای شما را به سوی نقاشی سوق داد؟

■ شوق درونی خودم بود. از همان دوران کودکی به نقاشی علاقه داشتم. حاشیهٔ تمام کتابهایم را نقاشی می‌کردم و تمام دیوارهای منزلمان پر از نقاشیهای من بود. وقتی کلاس ششم ابتدایی را به پایان رساندم و به دبیرستان رفتم، عشق به نقاشی چنان در من قوی بود که سر از پا نمی‌شناختم به هیچ صراطی مستقیم نبودم! معلم درس می‌داد. اما من غرق در عوالم خودم بودم. خلاصه، آن قدر نقاشی کردم که از مدرسه بیرونم کردند! پدرم که وضع را چنین دید، به ناچار مرا به مدرسه کمال‌الملك برد، ولی در آنجا شرط پذیرش، دیپلم و یا حداقل سوم متوسطه بود. پدرم یکی از تابلوهای مرا برداشت و نزد وزیر معارف آن زمان «تدّین» برد. وزیر که نقاشی مرا دید، روی کاغذ نوشت: «این بچه استعداد فوق‌العاده‌ای دارد، استثنائاً قبولش کنید.» و به این ترتیب بود که من در سیزده، چهارده سالگی وارد مدرسهٔ کمال‌الملك شدم.

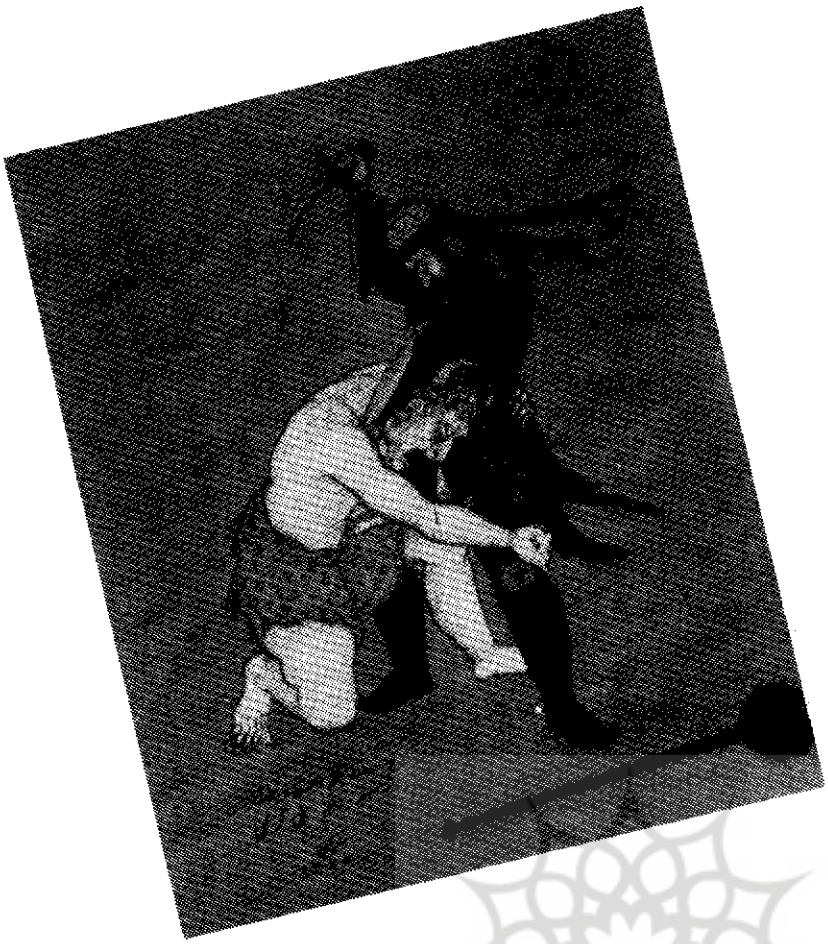
□ ظاهراً مدرسهٔ کمال‌الملك در محلّ فعلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود؟

■ بله...

□ چطور است از خاطرات آن زمان بگویید و از آشنایی‌تان با کمال‌الملك...

■ کمال‌الملك را در سالهای آخر عمرش دیدم. او در مدرسهٔ کمال‌الملك، اتاق بزرگی داشت که پنجره‌اش رو به محوطهٔ حیاط مدرسه (محوطهٔ کنونی وزارت ارشاد)، باز می‌شد. برای اولین بار او را از همین پنجره دیدم. تعدادی از همشاگردیهایم جلو پنجره اجتماع کرده بودند، و توی اتاقش سرك می‌کشیدند. من هم رفتم جلو تا ببینم چه خبر است. دیدم کمال‌الملك دارد نقاشی می‌کند. یك آینه گذاشته بود روی سه پایه و داشت تصویر خودش را نقاشی می‌کرد. گاهی لبخند می‌زد و بعد آن را نقاشی می‌کرد. ساعتها در همان جا ایستادم و محو تماشای او شدم.

گاهی هم او را می‌دیدم که عصازنان به کلاس درس می‌آمد و بی‌آنکه حرفی بزند، کارها را می‌دید و می‌رفت. یادم هست، یك روز در حین دیدن کارها به



پسری که رنگ روغن می‌کشید نزدیك شد و مدتی به نقاشی او نگاه کرد و بعد با مهربانی گفت: پاشو ببینم، من می‌توانم مثل تو نقاشی بکنم! رفت جای او نشست و نقاشی اورا تصحیح کرد. این آخرین دیدار من با او بود. آدم مقتدری بود و زیر بار زور نمی‌رفت، به همین خاطر با رضاشاه خیلی بد بود، یك روز رضاشاه از او خواسته بود که عکسش را تمام قدبکشد،ولی کمال‌الملك گفته بود من پیر شده‌ام و این کار از من برنمی‌آید. درواقع نمی‌خواست به خواست او تمکین کند.

□ چند سال در آنجا درس خواندید؟

■ سه سال. بعد زمانی که هنرستان عالی هنرهای ایران تأسیس شد، اولین نفری بودم که در آنجا ثبت نام کردم. در آنجا هادی‌خان تجویدی، استادم بود. بعداز طی دوره، نامه‌ای به رئیس دانشکده نوشت که این شاگرد می‌تواند در تعلیم شاگردان به من کمك بکند و به این ترتیب، حکمی با این مضمون برای من صادر شد که: «از این تاریخ به عنوان کمك استادیار، به کار اشتغال خواهید داشت و از این بابت حق‌التدریس هم می‌گیرید.»

سرانجام، در سال ۱۳۱۹ لیسانسم را گرفتم و به عنوان استاد مینیاتور به کار تدریس پرداختم.

□ چند سال با استاد هادی تجویدی کار کردید؟

■ شش سال آخر را با استاد تجویدی کار کردم. البته در آن زمان، معلم دیگری هم به نام علی درودی داشتم که تذهیب درس می‌داد و علی تجویدی هم که استاد مینیاتور بود. بعداز فوت نابهنگام علی تجویدی در سال ۱۳۱۸، مسئولیت هنرستان به من واگذار شدو همشاگردیهای من (زاویه و مقیمی) همکارانم شدند.

□ با نگرشی کلی به آثار قدیمی شما به نظر می‌رسد که شما عمیقاً مجذوب موضوعات داستانی و افسانه‌های کهن ایرانی بوده‌اید. این مسأله حتیٰ از نامگذاری تابلوها نیز مشهود است.

■ اساساً در مینیاتور ایرانی، این گرایش به وضوح دیده می‌شود. حتیٰ آنچه در بادی امر، جنبه تزئینی صرف دارد، در اصل در خدمت بیان موضوع یا افسانه‌ای است. همان‌طور که در این تابلوها می‌بینید، من کوشیده‌ام به موضوعات پراکنده وحدت ببخشم و همه چیز را در خدمت موضوع اصلی نشان بدهم.

□ ولی در آثار اخیر شما، کمتر از آن گذشته گرایی و افسانه پردازی نشان می‌بینیم. به نظر می‌رسد که شما به مضامین اجتماعی و موضوعات واقعی بیشتر توجه پیدا کرده‌اید. برای نمونه می‌توان به «صف اتوبوس»، «صف نفت»، «نانوایی» و... اشاره کرد...

■ می‌دانید که در مورد هنر اروپا و سبك شناسی آثار هنرمندان غربی، کتابهای زیادی نوشته و ترجمه شده است که به عنوان کتابهای آموزشی دانشکدهٔ هنرهای زیبا، هنرهای تزئینی، مجتمع هنر و مراکز شهرستانها، تدریس می‌شود. من از سالها پیش متوجه این نقیصه بودم و با توجه به این‌که در زمینه سبك‌شناسی هنر ایران تحقیقاتی نشده، شروع به مطالعه کردم و به این ترتیب، تاریخ هنر ایران را از پیش از اسلام تا دوران معاصر مشخص کردم. علی‌القاعده، در هر زمان و هر دوره سبك مخصوصی وجود دارد، ولی درحال حاضر، اکثر هنرمندان ما صرفاً روی سبك دورهٔ صفویه کار می‌کنند و همان را ادامه می‌دهند. هر زمانی مقتضیاتی

دارد و هر هنرمند برجسته‌ای در نوع خودش منحصر به فرد است و باید در آثار خود حضوری مؤثر داشته باشد. ولی مینیاتورهای ایرانی که الان ساخته می‌شود، همه متأثر از سبك زمان صفویه است. جای تأسف است که مینیاتوریستهای ما علیرغم تکنیك خوب و خلاقیتهای هنری هنوز درحال و هوای سبك صفویه سر می‌کنند. یعنی از نظر سبك و موضوع از زمان خودشان عقب مانده‌اند. می‌دانید که من از باب تجربه، تابلوهایی به سبك مینیاتورهای پیش از صفویه، صفویه و قاجاریه ساخته‌ام، ولی به هرحال، من در این دوران زندگی می‌کنم و باید از واقعیتهای پیرامون خودم الهام بگیرم، بنابراین، این پرسش همیشه در ذهنم وجود داشت که چرا از تکنیك قرن بیستم استفاده نشود؟ یادم هست، موقعی که (در سال ۱۳۳۳) تابلو نانوایی سنگکی را کشیدم خیلیها می‌گفتند این که مینیاتور نیست! این حرف نشانهٔ بی‌اطلاعی است. چون مینیاتور اصولی دارد، که در مجموع به آن هویت و تشخص می‌دهد، ظاهراً منظور آنها این است که چرا این تابلو به شیوهٔ مینیاتورهای صفویه طراحی نشده است؛ غافل از آن‌که هر زمان مقتضیات و ویژگیهای خودش را دارد و هر هنرمندی باید از واقعیتهای زمان خودش الهام بگیرد. یعنی علاوه بر سنت‌گرایی، سنت‌گذار هم باشد. آنچه در تابلوهای نانوایی سنگکی، صف اتوبوس، صف نفت و در این اواخر تابلو «دریا» آمده، در مینیاتورهای قدیم وجود ندارد. ما نباید مقیّد باشیم که حتماً در قالب و فضای مینیاتورهای زمان صفویه و قاجاریه کار کنیم. هنرمند باید با زمان و مکان خودش در رابطهٔ عمیق باشد. یعنی بتواند ویژگیهای زمان خود را بشناسد و درك کند و مهمتر از همه این‌که آن را در آثار خود منعکس کند.

تنها از این طریق است که می‌تواند کاری ماندگار خلق کند و از دنباله‌روی و تقلید آثار گذشتگان، گامی فراتر بگذارد. من همیشه به شاگردانم می‌گویم، اول باید مقدمات کار را فرا بگیرید و بعد که در آن مهارت یافتید، به سراغ نگارگری سنتی (مینیاتور) بروید. وقتی شاگرد تجربه پیدا کرد، می‌تواند از سوژه‌های خیالی الهام بگیرد. من همیشه به آنها می‌گویم، چشمتان را ببندید، سوژه را معین کنید و در همان حال ببینید، کمپوزیسیونش چطور است. در ذهن مجسم کنید و بعد مداد را در دست بگیرید و طراحی کنید. موضوع بسیاری از تابلوهای من خیالی است، مثلاً تابلو دریا را من به طور تخیلی ساخته‌ام.

□ به نظر شما مهمترین ویژگی مینیاتور در دوران معاصر چیست؟

■ توجه به آناتومی، رنگ، خط، سایه‌روشن.

□ نقش پرسپکتیو را در نگارگری سنتی (مینیاتور) چگونه ارزیابی می‌کنید؟

■ در مینیاتورهای قدیمی، قواعد پرسپکتیو رعایت نمی‌شد و نقاش بنا به سلیقه و پسند خود و قطع تابلو، اندازه‌ها را انتخاب می‌کرد. به عبارت دیگر، دوری و نزدیکی تصاویر و اجسام در آنها مشخص نیست. به همین خاطر، در مینیاتورهای ایرانی، رنگ، این همه امکان جلوه‌گری و خودنمایی پیدا می‌کند. شما در هیچ یك از نقاشیهای دنیا، چنین امکانی را نمی‌بینید.

□ درواقع، در نگارگری سنتی (مینیاتور) ابتکار عمل در دست نقاش است و اوست که بنا به مصلحت، جا و موقعیت اجسام و تصاویر را تعیین می‌کند. به عبارت دیگر، جای ثابت و معینی برای تماشاگر و یا نگارگر وجود ندارد و جای نگارگر یا تماشاگر، درست همانجایی است که اجسام از آنجا بهتر و ساده‌تر دیده می‌شوند.

■ همین‌طور است. در مینیاتورهای قدیم ایرانی می‌بینیم که مثلاً آدمی که بالای کوه نشسته با آدمی که پایین کوه ایستاده وضع یکسانی دارند و گاهی حتی بنا به ضرورت، آدمی که بالای کوه نشسته ممکن است از آدمی که پایین کوه ایستاده (و قاعدتاً به ما نزدیکتر است)، بزرگتر باشد. البته کسانی که در زمان حال، مینیاتور می‌سازند مثل فرشچیان یا مطیع، کمپوزیسیون می‌سازند و کم و بیش قواعد پرسپکتیو را رعایت می‌کنند، البته نه آن پرسپکتیوی که طبیعت سازی باشد، بلکه خیالی است.

□ استاد! به نظر می‌رسد که در مینیاتورهای شما یك چیز خیلی اهمیت دارد و آن سطوح معینی است که در قالب تصاویر آسمان و زمین و درختها و آدمها پشت سر هم قرار گرفته‌اند. این توالی سطوح، حالتی از بعد سوم را به شکلی دلپذیر در تماشاگر تداعی می‌کند. درواقع، شاید این توالی است که به آثار شما جلوهٔ خاصی می‌دهد.

■ مینیاتور قواعد ویژهٔ خود را دارد و به نظر من باید به آن وفادار ماند. نباید فراموش کنیم که هنر مینیاتور ریشه در فرهنگ عمیق ایرانی و اسلامی دارد و از پشتوانهٔ عظیمی برخوردار است و نباید گمان کنیم که قواعد پرسپکتیو و اصول زیبایی شناسی غربی، می‌تواند به آن کمك کند. هنرجویان ما باید کوشش کنند که قواعد مخصوص مینیاتور را بشناسند و دلائل آن را از دید فرهنگی و سنتی کشف کنند و از سر شتاب و ساده‌دلی، عدم رعایت فلان اصول و قواعد نقاشی را دلیل ضعف مینیاتور تلقی نکنند. که در این صورت سخت در اشتباهند.

□ در مینیاتورسازی چه قواعدی باید رعایت شود؟

■ مینیاتورساز، باید اصول آناتومی یعنی قواعد استخوان بندی اندام را بشناسد و بداند که اندازهٔ این استخوان، با آن استخوان چقدر فرق دارد و به همین دلیل کسانی که این قواعد را نمی‌دانند، راه به جایی نمی‌برند. هنرجوی مینیاتور باید تکنیك کار را بداند. مینیاتور چه در گذشته و چه در زمان حال، تکنیکش یکی است: رنگ‌آمیزی و قلم‌گیری؛ یعنی اوّل طرح را می‌کشید. بعد رنگ‌آمیزی و قلم‌گیری می‌کنید. در مینیاتور قدیم، سایه روشن خیلی کم بود، ولی در حال حاضر خیلی به کار می‌برند. مخصوصاً بر روی صورت و دست.

□ پس نقش پرداز در این میان چیست؟

■ پرداز در واقع همان آبرنگی است که برای نشان دادن سایه روشن به کار می‌برند. لکّه‌هایش را که می‌گیرند، می‌شود پرداز. البته نه این که مخصوصاً نقطه نقطه بگذارند، بلکه اوّل باید با آبرنگ بسازند و بعد اگر لکّه داشت با پرداز لکّه‌هایش را بگیرند.

□ در تابلو موسی و شبان بیشتر از پرداز استفاده کرده‌اید.

■ بله، تابلو موسی و شبان همه‌اش پرداز است. آن زمان نمی‌دانستم که روی کوه نباید این همه کار کرد. بعدها وقتی که کارم پخته‌تر شد، دیگر از پرداز به آن شکل نشان نمی‌بینید. در تابلو موسی و شبان، هوا و کوه و همهٔ تابلو پرداز دارد که البته زیادی است.

□ پس معتقدید که در به کار بردن پرداز نباید افراط کرد؟

■ بله. زحمت زیادی دارد.

□ نقش و کاربرد سایه روشن را در مینیاتور چگونه ارزیابی می‌کنید؟

■ سایه‌روشن به شیوهٔ معمول در طبیعت سازی چه حالا و چه در گذشته در مینیاتور وجود ندارد. در مینیاتور سایه‌روشن، خیالی است؛ مثالی بزنم من اینجا نشسته‌ام. این طرف صورتم نور و آن طرف درسایه است. در نقاشی معمولی و طبیعت‌سازی، اگر بخواهیم نقاشی بکنیم، همان‌طور که هست قسمتهای روشن را روشن و قسمتهای تاریك را تاریك می‌کشیم. ولی وقتی تابلو خیالی است این نور نیست. نورپردازی به معنای طبیعت سازی نیست. در مینیاتور همه‌اش روشن است. انگار از همه جا نور می‌تراود.

□ استاد شما تا چه حد به سنتهای مینیاتور پابندید و سرپیچی از آن را تا چه حد جایز می‌دانید؟

■ رنگ‌آمیزی و قلم‌گیری را هنوز هم رعایت می‌کنم. در تابلو اسبها، طراحی مشکلی دارد و فکر می‌کنم کمتر کسی بتواند آن طرح را با مداد انجام بدهد. در این تابلو فقط رنگ است و قلم‌گیری. هیچ چیز دیگر ندارد.

□ در تابلوهای «صخره‌ها» و «ابر و باد»، در میان حرکتهای قلم تصویرهای پنهانی است. آیا به عمد خواسته‌اید به موضوعهای خاصی بپردازید؟

■ اینها تصویرهای ذهنی انسان است. اگر به ابرهای تکه تکه نگاه کنیم، می‌بینیم گاهی شبیه پیرمرد می‌شود، گاهی شبیه اسب می‌شود. اسب، گاهی اژدها را تداعی می‌کند و مدام چهره عوض می‌کند. من از این طرحها الهام می‌گیرم. در واقع، هر تصویری که در من تأثیر بیشتری بگذارد نقاشی می‌کنم.

□ استاد! در تابلوهای شما چه در طراحی ابرها و چه در شکل سنگها، به این چهره‌ها برمی‌خوریم. آیا این طرحها و اشکال در مینیاتورهای قدیم هم دیده می‌شود؟

■ بله. در مینیاتورهای قدیم هم دیده‌ام. خیلی کم و به ندرت، مخصوصاً در کوهها. در دورهٔ صفویه هم هست. در دورهٔ صفویه، شاهد سبکهای مختلفی هستیم. زمانی که پایتخت صفویه در تبریز است، شاخصترین آثار این دوره متعلق به مکتب تبریز است. وقتی به آثار این دوره نگاه می‌کنیم، می‌بینیم همه چیز فوق‌العاده است. در نتیجهٔ نبوغ هنری کمال‌الدین بهزاد در تبریز، شیوه‌ای اصیل و نو در نقاشی باب می‌شود. بعد پایتخت می‌رود به قزوین و می‌بینیم که سبك تاحدی عوض می‌شود. مینیاتورهای این دوره همه از نظر ظرافت کار و گردش قلم و طرح و رنگ ممتاز است، بعد که پایتخت را به اصفهان منتقل می‌کنند، نقاشی وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شود و در واقع، اصفهان وارث مستقیم تبریز می‌شود. نمونه‌های برجستهٔ این دوره را در نقوش تزئینی مساجد اصفهان، کاخ چهل‌ستون و عمارت عالی‌قاپو می‌توان دید.

□ ظاهراً اوج فعالیتهای هنری این دوران در زمان شاه‌عباس بوده...

■ بله! شاه عباس چون خودش نقاش بود (تابلوهایی از او در موزهٔ گلستان هست)، توجه خاصّی

به گسترش این هنر داشت. به همین دلیل مینیاتورسازی در دورهٔ او از نظر توسعه و قدرت، مهارت و سرعت کار خودنمایی کرد و سبك هنرمندان از مکتبهای هرات، تبریز و قزوین فاصله گرفت و آنها توانستند اصالت ایرانی را در آثارشان منعکس کنند.

□ **مسلماً از دید دقیق شما، تعیین مرز و پیوستگی و اختلاف بین سبکها و مکتبها و ویژگیهای آنها چندان دشوار نیست... استاد! در مورد ظهور سایه روشن چه نظری دارید. ظاهراً در همین دوره است که در پاره‌ای از آثار به سایه روشن برمی‌خوریم.**

■ در اواخر دوران صفویه، سایه‌روشن به تدریج خودنمایی می کند. بعد، به دوران زندیه می‌رسیم که باز نشانه‌هایی از سایه‌روشن وجود دارد. در نهایت، در دوران قاجاریه است که می بینیم سایه‌روشن کاملاً جا افتاده است.

□ **در مینیاتورهای قدیم همهٔ صورتها شبیه به هم است، ولی در آثار شما چهره ها معرّف شخصیت و کاراکتر خاصی است.**

■ همان‌طور که گفتید، این سنّت وجود دارد و تا این اواخر هم اکثر مینیاتوریستها به این شکل کار می‌کردند. حتی در آثار مینیاتوریستهای برجسته‌ای مانند بهزاد هم این همانندی چهره ها دیده می شود. در تابلوهای من هرچهره ای با چهره دیگر فرق دارد. تابلو تعزیه را با صف اتوبوس مرا که نگاه کنید، هیچ چهره‌ای با چهرهٔ دیگر شبیه نیست. هرکدام از شخصیتها ویژگی خود را دارند.

□ **تابلو «صف اتوبوس» از این حیث نمونه است، چون شما ظاهراً خواسته‌اید تیپهای مختلف را با کاراکتر ویژه‌شان نشان دهید.**

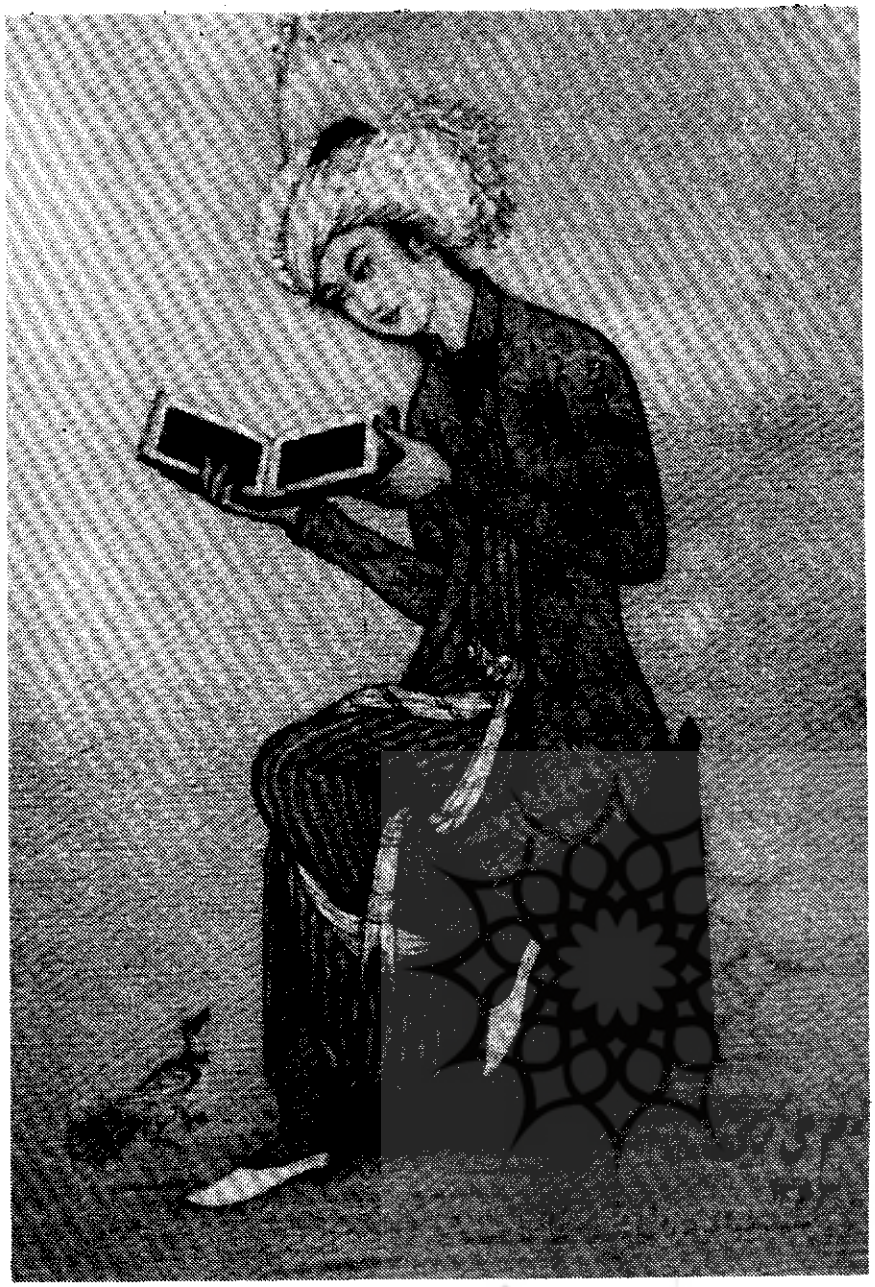
■ من در آثارم، تهران صدسال اخیر را نشان داده‌ام. در این تابلو می بینید که مردم تهران در دورهٔ قاجار چطور لباس می‌پوشیدند، در دورهٔ رضاخان چطور و همین‌طور می‌آییم تا دورهٔ محمدرضا شاه و بعدهم فرم لباس پوشیدن و قیافهٔ مردم را در دورهٔ انقلاب و اوضاع کنونی نشان داده‌ام.

□ **تابلو «دیوسفید و رستم» کار مشترك شما و استاد حسین بهزاد است. چطور شد تصمیم گرفتید مشترکاً کار کنید؟**

■ او دیو سفید را با مداد ساخته بود. آن را به من داد و گفت آیا می توانی طرح رستم را بکشی. من، طرح رستم را به صورتی که می بینید کشیدم و به او دادم. گفت حالا که اینطور است هرکس طرح خودش را بسازد. به این ترتیب او روی طرح دیو سفید کار کرد و من روی طرح رستم. ولی چون تابلو مال بهزاد بود، مدتها نزد او ماند، تا این که سرانجام آن را به عنوان یادگاری به من داد. به همین دلیل این تابلو برای من خیلی پرخاطره و عزیز است.

□ **حال که از بهزاد یاد کردید، چطور است به ویژگیهای سبك او بپردازیم.**

■ او در نقاشی استعداد فوق‌العاده ای داشت. او بیشتر به طبیعت و طبیعت سازی گرایش داشت. مینیاتورهای او حالت طبیعی و زنده ای دارد و قلم او



بسیار پخته و توانا است و در آن خشکی و خشونت دیده نمی شود. به علاوه صورتها تا حدی با یکدیگر فرق دارند.

□ **استادان شما چه کسانی بودند؟**

■ اولین استادم حسین بهزاد بود. موقعی که مدرسه می‌رفتم، ایام تابستان به کارگاه او می‌رفتم. امّا در واقع، استاد اصلیِ من هادی تجویدی بود. سه سال با او کار کردم تا این که، خودش پیشنهاد کرد به عنوان دستیار با او همکاری کنم. به این ترتیب ضمن استادیاری، دانشجو هم بودم، تا اینکه لیسانس گرفتم و استخدام شدم. هادی خان به من خیلی محبت داشت و همیشه می گفت بهترین شاگرد من کریمی است.

□ **از استادان شما سخن گفتیم، بد نیست از شاگردان برجستهٔ شما هم ذکری به میان آوریم.**

■ از مهروان می توانم یاد کنم که در حال حاضر در زمینهٔ طراحی تمبر کار می کند.

□ **وضع آموزش نگارگری سنتی را چطور می بینید؟**

■ در آموزش مینیاتور اول باید مقدمات کار را به شاگرد بیاموزند و به تدریج تکنیك کار را یاد بدهند. متأسفانه در دانشکده‌ها بی‌آنکه ابتدا آناتومی را به شاگردان تعلیم دهند به مینیاتور می پردازند و در حالی که در آموزشِ طراحی، آناتومی خیلی مهّم است.

□ **استاد به عنوان حسن‌ختام این گفتگو، چه پیشنهادی برای اشاعه و پایدار ماندن این هنر اصیل دارید؟**

■ در حال حاضر، در دانشگاه و مراکز هنری دیگر و حتی شهرستانها مینیاتور تدریس می‌شود، ولی متأسفانه برنامهٔ سنجیده‌ای برای آموزش این هنر وجود ندارد. باید مسئولان بنشینند و برای حفظ و ماندگاری مینیاتور برنامهٔ حساب شده‌ای بریزند. در آن صورت شاید شاگردان مستعدی هم پیدا شوند.

□